

Año 13,

Núm. 40

2008

Esta edición fue compartida por Zula y Díaz, directora de Utopía y Praxis Latinoamericana, para ser difundida a través de Deycrit-Sur Repositorio. Deycrit-Sur no posee ningún derecho sobre esta obra a excepción de la difusión de la misma. Si utiliza este material debe citar a sus autores/as y a la revista. Está estrictamente prohibido el uso comercial.

Puede acceder a toda la colección en la dirección:
<http://www.deycrit-sur.com/repositorio/archivoutopraxis.html>

Presentación

Álvaro B. Márquez-Fernández

A la Memoria de Don Luis Jiménez Moreno, filósofo de la vida, quien sintió el nihilismo de la sabiduría de Nietzsche en cada pasión humana....

No es suficiente considerar la Razón como estructura y proceso, pura y absoluta, de relaciones lógicas y cognitivas. Quienes consideran que la Razón se desarrolla y agota únicamente en modelos racionalistas, sufren de esa esclerosis cartesiana que impide mirar el ámbito ontológico donde la vida de la Razón es un permanente discurrir entre el mundo que la in-forma y la trans-forma. Así, el universal que profesa la trascendencia de la Razón más allá de toda vida y existencia, es insustancial, incorpóreo e inmaterial. La modernidad pierde su aura, llega a su fin en ese intento de reducir la Razón a una coraza racionalista que le sirve de cuna y de ocaso.

La crisis de los modelos teoleológicos de la racionalidad, permiten descubrir la cara oculta de esa secreta y reprimida “creatividad” que estimula el pensar racional liberado de los dogmas y los mitos de un discurso de la racionalidad sobre sí misma, que la convierte en antinomia y contradicción. La sin razón de la razón, pudiera ser el epitafio del racionalismo que se ha cultivado desde los logicismos. Un dominio del logos que tiende a cancelar la libertad humana para la acción, la imaginación y la creación.

Se podría decir, entonces, que es necesario liberar a la razón de un poder que la constriñe y la convierte en represora. Esto nos habla que debemos utilizar las facultades de la racionalidad para pensar creativamente en cuáles puedan ser los posibles modos de acceso a la realidad que nos sirven de realización. Y no es un proyecto solitario ni individualista, sino personal y colectivo: quizás la vía más humanística para comprender por qué la Razón es el complemento de la vida sensible que la convierte en sentimiento, emoción, ilusión, pasión, existencia sintiente.

No existe la razón unívoca; tampoco es conveniente considerar los “modelos racionalistas” como ordenes jerárquicos de la superioridad incontestable de la racionalidad. Por el contrario, es mucho más legítimo afirmar reflexivamente que la Razón es múltiple por causa de las relaciones e interacciones que animan la vida de los seres humanos que es lo que le permite sus desarrollos particulares.

Bien valdría la pena comprender, en esta época digital y globalizada, más filosóficamente el mundo de la Razón como un resultado del acontecer y aparecer del pensamiento humano como realidad subjetiva del ser. Pensamiento que se hace y recrea originariamente a través de las múltiples formas racionales que se construyen de acuerdo a las culturas y las historias donde cada uno de los pensamientos tienen sus orígenes y originalidades antropológicas. Es esa huella humana del pensamiento ideal sobre la acción racional práctica, lo que marca el logos histórico del mundo y su civilización.

A través de las múltiples formas de la Razón (más allá del radical dualismo: razón científica vs razón humanística, consideradas como dominios excluyentes y subordinados), es que nuestro acceso a la realidad nos permite ampliar los horizontes de nuestra comprensión acerca de lo particular y universal, singular y plural. Pensar el mundo humano desde la polisemia

de los discursos de la racionalidad, es afrontar el mundo como apertura y realización entre lo individual y lo colectivo, privado y público, social y político, teórico y práctico, el descubrimiento y la sorpresa, lo imaginativo y utópico, la creatividad y la innovación, y un sinfín de posibilidades que convierten el mundo en un escenario donde la libertad siempre es la principal condición de vida para el pensamiento y la convivencia humana.

La Razón es el principio óntico de lo ideal y material. Se obra a través de ella porque la significamos gracias a una experiencia práctica de la vida... que nos sirve para controlar la experiencia (conocimiento científico), pero a su vez para liberar creativamente la vida (arte de vivir). La historia de nuestro ser racional se a escrito de diversas maneras. En todas ellas el centro y la periferia de las acciones y actos humanos, están interferidos por lo que pudieran considerarse los principios lógico-rationales de los que nos valemos para argumentar o justificar, imponer o resistir, conquistar o liberar; pero también, de las abducciones, las fenomenologías, las hermenéuticas de estos sujetos que están interesados en recrear sus vidas permanentemente a través de las ideas, los pensamientos, las nuevas realidades.

Según nuestro obrar, la Razón cobra diversas y diferentes significaciones. Se afirma, entonces, que la Razón puede ser política, de igual manera se dice que es poética, artística, ética, moral, económica, técnica... Nos encontramos en una babelia de racionalidades que responden a un predeterminado canon que pudiera, incluso, oponerlas entre sí... Quizás valga la distinción entre racionalidad y racionalismo, para intentar explicar con este último término la excesiva fuerza (dominante) a la que es sometida la Razón en un intento por despojarla de su principio universal de comprensión e intelección de la realidad.

Si atendemos a los desarrollos de los racionalismos, nos encontramos rápidamente en cada época, desde la clásica hasta la contemporánea, con modelos que han validado sus pretensiones de "racionalidad" al amparo del poder de la Razón. Hoy día asistimos al ocaso de esos racionalismos que consideraron, precisamente, la Razón un fin en sí misma; desposeída del mundo de la sensibilidad y la creatividad auténtica. Está en curso la superación de una racionalidad moderna que sistemáticamente sustrae a sus dominios las condiciones ontocreadoras de la Razón múltiple, que teje como enredadera de bosque la hipótesis que nada es absoluto y concreto, invariable e inmutable, sino que toda realidad resulta de un pensamiento imaginativo y una razón creativa que se deben cultivar cada vez más en sus elementos sensibles. Es lo que Peirce considera el desideratum de la racionalidad: su razonabilidad.

En el marco de estas reflexiones, pudiéramos situar o contextualizar los diversos temas que se analizan e interpretan en esta nueva edición de **Utopía y Praxis Latinoamericana**, donde se aborda la importancia de la "razón creativa" a partir del pensamiento del filósofo pragmático Charles S. Peirce.

Los destacados investigadores invitados para esta edición especial, coordinada por la Dra. Sara Barrena del Grupo de Estudios Peirceanos de la Universidad de Navarra, Pamplona, España, bajo la asesoría del ilustre catedrático Dr. Jaime Nubiola, nos introducen en una de la tesis más novedosas y actualmente en exploración, sobre la "razón creativa" en Peirce. En cada uno de los trabajos, que el lector tiene a los ojos y a su reflexión, se nos presentan las originales ideas de este pensador a partir de una composición bibliográfica de los escritos de Peirce de impecable manufactura. No resultará excesivo decir que el trabajo de traducción que el GEP (<http://www.unav.es/gep/>) ha llevado adelante durante varios años de constancia, muestra sus frutos cuando observamos las continuas citaciones bibliográficas que reciben estas traducciones castellanas de los textos de Peirce entre investigadores y especialistas de las más diversas áreas del conocimiento.

Considera **Sara Barrena**, en su estudio, *"Charles S. Peirce: razón creativa y educación"*, que la razón creativa es intuitiva e indagadora, es y forma parte subjetiva de la razón. Para Peirce la razón es sinónimo de "razonabilidad"; es decir, una forma de usar la razón en beneficio de quien razona sin dogmas. A través de la abducción se considera que no existen reglas previas para el conocimiento, pues se trata de considerar más el campo de las hipótesis por la suposición de lo que no es predecible de acuerdo a reglas, que de cumplir las reglas. Peirce consideró siempre el conocimiento como una práctica transgresora del sistema científico que consagra sólo la realidad dada como un hecho sin cuestionamiento permanente. Se trata, precisamente, de lograr fortalecer las estrategias que estimulan la creatividad como proceso de liberación del pensamiento sobre la reconstrucción permanente de la realidad. Una educación que se orienta desde los principios peirceanos de la razón creativa le proveerá a los estudiantes de las lógicas y de los sentimientos necesarios para enfrentar la sociedad con mayor capacidad de decisión, investigación y convivencia humana.

Fernando Andacht, en su artículo, *"Self y creatividad en el pragmatismo de C.S. Peirce: 'la incidencia del instante presente en la conducta'"*, comparte la idea que no se puede estar en la vida sin considerar que los cambios a los que estamos sometidos, nos cambian el "sí mismo" y nuestras organizaciones mentales, sólo si las experiencias de esos cambios responden a un orden espontáneo, porque nuestra consciencia de la acción está motivada por la creatividad. La imaginación y la espontaneidad nos abren continuamente las expectativas de que no poseemos una identidad fósil a la que le debemos un reconocimiento permanente, porque nuestra necesidad de originalidad y renovación, movernos de fronteras, es lo que nos da el impulso natural y azaroso de buscar otras formas de vida y de sentidos. El "self" no es ni único ni monológico, requiere de la exterioridad fenomenológica para producir los cambios: si todo cambia, el principal cambio es deshacernos de la identidad única. A través de la película "La vida de los otros", Andacht desarrolla la teoría peirceana de la creatividad, proceso de cancelación de la vida cercada por lo inmóvil y estático, rasgo ontológico del pensamiento de Peirce que promueve una teoría de la alteridad ya que se considera al ser en un devenir frente a los otros mundos creados y reductores.

Wenceslao Castañares, en su artículo, *"El acto creativo: continuidad, innovación y creación de hábitos, la filosofía semiótica de Peirce"* propone desarrollos cognitivos de la racionalidad y el pensamiento donde entran relaciones de valores de orden ético, lógico y estético. No puede darse un proceso de razonamiento sin que se fundamenten estas relaciones de forma estructural. Por un lado la estética y la expresividad de lo bello, la ética y el contenido de veracidad del valor y la lógica la coherencia de las verdades de hecho. Estas relaciones hacen de la razón un pensar autocontrolado, eso quiere decir que requieren de un mínimo de coherencia y completitud para poder explorar las variaciones de la vida desde la innovación y la recomposición de la reglas en la creación de los hábitos, uno de los tres elementos que considera Peirce, junto al azar y la ley, que forma parte del desarrollo evolutivo de la creatividad. Pero lo importante es destacar —considera Castañares— la postura lógico-semiótica de Peirce que permite entender su noción de la creatividad como semiosis e interpretación del signo, puesto que se entiende al signo en el contexto social de su significación donde se recrea en una continuidad que no se puede suspender. El interpretante (terceridad) cumple el rol de dotar de otras connotaciones al signo a la vez que pasa por cambios de significados que engendran nuevos hábitos. Los actos creativos son más que invención o descubrimientos (lógicos o psicológicos) para Peirce, éstos requieren de un largo esfuerzo de reflexión sobre conocimientos previos y de una perspectiva de discontinuidad e hipótesis relativistas (principio de libertad).

Nicole Everaert-Desmedt, en su artículo, “**¿Qué hace una obra de arte?: Un modelo peirceano de la creatividad artística**”, presenta el proceso abductivo de la creatividad artística considerada como una intervención del campo de la primeridad (los sentimientos) en la terceridad (un signo). Establece que el artista no trata de captar lo real sino lo posible, a través del simbolismo que en un momento permite liberar los contenidos de la representación de la realidad, pero después los cosifica. La subversión del artista va sobre la recreación (simbolismo) de lo real, pues es en la dimensión de lo posible donde se trasciende lo conocido. Lo afirma Everaert-Desmedt, citando puntualmente a Peirce “(...) la función de una obra de arte es (...) volver inteligibles cualidades de sentimiento. Volver inteligible algo requiere la intervención de la terceridad, esto es, el uso de signos. Pero, puesto que las cualidades del sentimiento se encuentran en un nivel de primeridad, no pueden venir expresadas sino por medio de signos icónicos, esto es, de signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad: “El icono es el único tipo de signo adecuado para comunicar sentimientos”. La creación artística también tiene un referente teológico (Dios), para quien su creación continúa incompleta y abierta, como la obra del artista.

Fernando Zalamea, discurre sagazmente en su artículo, entre “**La creatividad en las matemáticas y en las artes plásticas: conceptografía de transferencias y obstrucciones a través del sistema peirceano**”, los aspectos formales de carácter filosófico y fenomenológico de las estructuras matemáticas y las artes plásticas en su construcción de los objetos por abstracción o concreción a través del lenguaje de los números o las figuras estéticas. La matemática es un pensamiento creador de imágenes que se potencian mientras más relacionados están los conceptos en un tránsito recursivo modal entre lo posible actual y necesario. Es un orden contingente de particulares que sugiere casi siempre un espacio subyacente a la realidad vista como autorreferida y en estratos intermedios de donde se desprende la especulación creativa. En el arte la creatividad apuesta a una subjetividad existencial del artista que crea un mundo imaginario donde la forma es quiebre y residuo de la materialidad que le sirve de referente vivencial. Lo que se expone en esa dialéctica entre lo residual del arte actual y su inestable permanencia, es un tejido de yuxtaposiciones que fragmentan la lectura de la realidad en partes, esto potencia un mirar de muchas miradas diferentes. Dos formas de creatividad que se plantean el descubrimiento de los pliegues y repliegues de la realidad.

Finalmente se presenta en la sección Ensayos un texto escrito por “**Charles Sanders Peirce** en 1903, titulado: “**¿Qué hace sólido un razonamiento?**”. Se cuestiona por qué el rigor del pensamiento lógico es insuficiente para distinguir de hecho lo que es falso o verdadero en una experiencia de una conducta. Más allá de nuestros juicios mentales, se trata de entender que los hechos resultan de conductas que están mediadas por valores y situaciones que implican una correspondencia. Peirce introduce en la conducta los niveles de sensación, resolución, satisfacción, placer, entre otros que permiten estimar la relación de verdad de los hechos con el control que se puede lograr sobre la acción que comporta. Se logra la verdad a través de conjeturas racionales, de conductas controladas.



Charles S. Peirce: Razón creativa y educación

Charles S. Peirce: Creative Reason and Education

Sara BARRENA

Universidad de Navarra, España.

RESUMEN

Este estudio desarrolla una investigación sobre la creatividad a partir de la filosofía de Charles S. Peirce. Se examinan las características que definen el fenómeno creativo. A continuación se centra la atención en la abducción, que constituye para Peirce el motor de la creatividad. El estudio de la abducción conduce a la idea de razonabilidad como fin al que se orienta todo el crecimiento, y a una nueva manera de comprender la razón humana como esencialmente creativa. Por último se analiza cómo las nociones anteriores podrían aplicarse a un modelo de educación que conciba al ser humano en constante crecimiento¹.

Palabras clave: Abducción, creatividad, educación, razonabilidad.

ABSTRACT

This paper develops an inquiry about creativity through the philosophy of Charles S. Peirce. The author deals, first of all, with the general characteristics of the creative phenomena. Later, the notion of abduction is explained, which constitutes for Peirce the engine of creativity. The study of abduction leads to the idea of reasonableness, understood as the purpose to which growth and creativity are oriented, and to a new way of understanding human reason as essentially creative. Finally, the author analyzes how the previous notions could be applied to a new model of education.

Key words: Abduction, creativity, education, reasonableness.

¹ Este trabajo está basado en el libro: Barrena, S (2007). *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Peirce*. Rialp, Madrid, 2007.

INTRODUCCIÓN

Los seres humanos han reflexionado desde antiguo acerca de qué es crear y se han sorprendido ante el genio de artistas y científicos. El estudio de esa capacidad creadora ha suscitado durante siglos muy diversas preguntas: ¿cómo llega el ser humano a producir una obra de arte? ¿Cómo llega su inteligencia a descubrir algo que cambiará el curso de la historia? ¿Cómo es posible la novedad y cómo puede conjugarse esa novedad con la continuidad de lo que ya existe? ¿Dónde radica la originalidad de la creación humana? ¿Dónde reside el valor de lo creado? Son cuestiones que a todos nos interpelan y, sin embargo, en muchas ocasiones no se ha otorgado a esa fascinante capacidad humana de crear la importancia decisiva que posee para la vida y el conocimiento de cada persona.

La creatividad es un valor de moda mencionado con frecuencia en diversos ámbitos, pero esa valoración positiva lo es sólo aparentemente. El innovador no siempre corre la mejor suerte en nuestra sociedad, que en muchas ocasiones sigue siendo conformista y prefiere anclarse en lo ya sabido, en la “ortodoxia”. En ámbitos académicos o en los círculos de investigación se teme muchas veces que la flexibilidad para adoptar nuevas ideas resulte costosa y que lleve a una menor valoración del conocimiento ya existente, que con tanto esfuerzo se ha logrado. Lo mismo sucede a nivel educativo: aunque se ensalza la creatividad, los padres en general valoran más que los hijos se comporten adecuadamente, que encajen en su ambiente, que sean cariñosos, obedientes y educados. Si esto es así, quizá se debe a que no hemos comprendido bien qué significa ser creativo.

A lo largo de este estudio trataré de poner de manifiesto que la actividad creadora del hombre no es una actividad más, sino precisamente la característica central de su razón. El hombre es creativo por naturaleza, tiende a crecer, a desarrollarse de maneras que no le vienen dadas, a manifestarse libremente a través de la ciencia, del arte o simplemente a través de las acciones que desarrolla en su vida cotidiana. La capacidad creativa es una característica central e inseparable de la razón humana, algo que todos poseemos y podemos desarrollar, y no sólo un don misteriosamente concedido a algunas personas notables y diferentes. Sin embargo, la imaginación y su papel en el razonamiento humano han sufrido una desatención llamativa a lo largo de la historia de la filosofía. Como escribe Mark Johnson, los estudios de la racionalidad más influyentes “reconocerán, por supuesto, que la imaginación juega un papel en el descubrimiento, en la invención y en la creatividad, pero nunca la considerarán como esencial a la estructura de la racionalidad”².

Este panorama puede empezar a cambiar si se considera que el conocimiento siempre entraña una novedad, que supone averiguar algo que no conocemos a partir de lo que ya conocemos. La filosofía debe reflexionar sobre la creatividad, sobre esa característica central a la razón humana; debe hacerlo, por supuesto, sobre los resultados que muestran otras disciplinas como la psicología, pero teniendo en cuenta que esos resultados serán siempre limitados. Hace falta una reflexión más global y profunda acerca de ese fenómeno que interesa a casi todos, pero que en muchas ocasiones no se ha tratado con el suficiente rigor.

Desde esta perspectiva, el pensamiento del científico y filósofo norteamericano Charles S. Peirce ofrece un buen punto de partida para reflexionar sobre esta cuestión. La interdisciplinariedad, el enraizamiento vital de la filosofía, el discurso filosófico salpicado

de imágenes, de referencias a otros ámbitos que no sean el estrictamente reflexivo, la arquitectónica de un sistema en la que todo enlaza con todo, son características que encontramos en Charles S. Peirce. Su pensamiento abarca los ámbitos más diversos y tiene en cuenta la experiencia vital. En él se funden además un rico conocimiento de la tradición filosófica y de la historia de la ciencia junto con una valiosa experiencia personal como lógico e investigador científico, y si algo puede decirse de la vida y obra de Peirce es que fue “creativa”. Se puede por tanto, desde Peirce, tratar de desarrollar una filosofía de la creatividad firmemente enraizada en la experiencia y abierta al diálogo y a las interpretaciones que puedan ayudar a trazar un retrato de la creatividad y de su papel en la vida humana lo más completo y riguroso posible.

Para desarrollar este estudio me centraré primero en las características principales de la creatividad, que nos pueden ayudar a definir el fenómeno creativo. A continuación, examinaré la teoría de la creatividad científica de Peirce, que viene avalada por su larga experiencia como hombre de ciencia. Esa teoría proporciona una noción clave para esta investigación: la de “abducción”, una peculiar operación de la mente que puede arrojar importantes luces al tema de la creatividad y al problema de cómo conjugar novedad y continuidad. La abducción puede ayudarnos a comprender, en la medida de lo posible, cómo funciona la razón humana. En el tercer apartado me centraré en la noción de “razonabilidad” peirceana como una nueva manera de comprender la razón humana, que será vista como esencialmente creativa. Y por último trataré de clarificar en el último apartado cómo estas nociones pueden aplicarse a la educación, transformando radicalmente la manera de concebir la enseñanza.

CARACTERÍSTICAS DE LO CREATIVO

Una primera pregunta fundamental es a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de creatividad, pues se trata de un fenómeno tan amplio que resulta difícil dar una definición. Como señaló una vez el novelista Norman Mailer, a la creatividad se le podría aplicar el principio de indeterminación de Heisenberg³: cuando tratamos de estudiarla ya ha pasado y por lo tanto ha cambiado, y si la convertimos en objeto de experimento pierde su propia esencia, que es precisamente la espontaneidad.

La creatividad se ha relacionado con frecuencia desde la antigüedad con una cierta locura o misticismo, con factores oscuros o con la inspiración inexplicable. Por otra parte, a lo largo del siglo XX se han realizado diversas aproximaciones a la creatividad en el campo de la psicología y de la ciencia cognitiva, con la convicción de que la creatividad no está más allá de la ciencia.

Es necesario entonces que nos preguntemos en primer lugar: ¿puede medirse la creatividad? Ciertamente se han hecho muchas clases de pruebas para medirla. Algunos estudios han tratado de medir el comportamiento o las capacidades intelectuales de las personas, otros la personalidad de los seres humanos creativos. Se han considerado los fenómenos externos causales del genio, tales como el nivel socio-económico, el género o la religión. Se ha empleado el método biográfico y se ha estudiado la relación de lo creativo con

3 CSIKSZENTMIHALYI, M (1998). *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*, Paidós, Barcelona, p. 29.

la psicopatología. Sin embargo, el valor de muchos de esos estudios es cuando menos cuestionable. ¿Puede decirse que es más creativa aquella persona que en un test responde “perro” o “pared” cuando se le presenta el dibujo de un pie que aquella otra que simplemente responde “zapato”? ¿Puede afirmarse que aquellos que han perdido a uno de los dos progenitores antes de los quince años tienen más probabilidades de ser creativos? ¿Son más creativas las personas con tendencias psicóticas o esquizoides? ¿Qué valor tiene en el estudio de la creatividad la generalización a partir de un número de casos limitado? ¿Qué valor pueden tener los cambios inducidos, experimentales, de cara a explicar la creatividad, si ésta viene precisamente caracterizada por la espontaneidad? ¿Qué valor tiene el estudio de cosas circunstanciales? ¿Qué valor tienen algunas pruebas basadas en estereotipos de lo que consideramos un “genio”?

Aunque se ha tratado de “disecionar” la creatividad, de medirla, de calibrar actitudes y procesos, de buscar unas variables desde las que se pueda apresar y reducir la complejidad del fenómeno creador, aunque se han dado una serie de criterios para reconocer a las personas creativas, en mi opinión las respuestas dadas por la psicología se quedan cortas. Como escribía Richard Mayer: “Aunque los investigadores de la creatividad han logrado formular algunas cuestiones profundas, generalmente no han tenido éxito en contestarlas”⁴. Las investigaciones que se han hecho son más descriptivas que explicativas. Sin embargo, más que medir, analizar o probar hace falta a mi juicio explorar y comprender para llegar a explicar mejor. Las pruebas, las medidas y las descripciones no nos sirven para distinguir quién es un genio –sólo para saber hasta dónde llega dentro de una escala– y mucho menos para ser más creativos y mejorar nuestra vida, nuestro trabajo o la educación de nuestros hijos. La creatividad no es un fenómeno de laboratorio.

Sin embargo, aunque llegar a medir la creatividad sea una tarea casi imposible, sí que podemos reconocerla, estar atentos a sus indicadores y tratar de describir el fenómeno creativo. Es necesario llegar a comprender qué es la creatividad con un enfoque más global, abarcante y multidisciplinar, enraizado en la experiencia, pero no simplemente experimental. Los datos ofrecidos por la psicología y la neurobiología son útiles y constituyen un importante punto de partida, pero es preciso ir más allá de ellos, pues la creatividad, como escribió Gardner, “es precisamente la clase de fenómeno que *no* se presta a una investigación completa dentro de una sola disciplina”⁵.

El completo conocimiento de la creatividad, que nos llevaría a poder ejercer un control sobre ella, es imposible. Para ser más creativos no basta con averiguar cómo realiza el cerebro su trabajo cognitivo, sino que por su misma esencia la creatividad tiene algo inexplicable, un elemento de sorpresa que escapa a nuestro control, y en ese sentido los actos creativos sorprenden incluso al que crea. Por ese motivo resultan desacertadas algunas teorías que afirman que, si tuviéramos el conocimiento que tiene el pensador creativo, seríamos capaces de entender cómo surge la idea, y que la diferencia entre alguien en quien surge una idea creativa y otra persona sería simplemente cuestión de poseer los conocimientos necesarios. Si así fuera, con el conocimiento suficiente de los contenidos y de los procesos

4 MAYER, RE (1999). “Fifty Years of Creativity Research”, en *Handbook of Creativity*. Sternberg R. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, p. 458.

5 GARDNER, H (1995). *Mentes creativas*. Paidós, Barcelona, p. 54.

mentales podría predecirse el surgimiento de la novedad⁶. Ese elemento de impredecibilidad y sorpresa no significa sin embargo que no pueda darse una explicación coherente y acertada de la creatividad. Puede realizarse una explicación rigurosa y profunda en la que se consideren los factores que envuelve y sus condiciones de posibilidad. Puede trazarse un cuadro, un boceto de esta noción esquivada.

En el *Dictionary of Philosophy and Religion* se define el proceso creativo como cualquier “proceso resultante en algo novedoso”⁷. La creatividad es una capacidad humana tan amplia como las distintas áreas a las que puede aplicarse la razón, tan extensa como los distintos ámbitos en los que puede desplegarse la acción del ser humano. En ocasiones se confunde la creatividad con el talento artístico, científico o práctico para desarrollar una determinada actividad. Es cierto que las habilidades personales influyen decisivamente en la capacidad de crear de las personas, al igual que otros factores como el ambiente, la educación o los conocimientos de que se dispone en cada época. Todo eso condiciona lo que se puede crear o descubrir, pero no lo determina.

Frente a posturas como la del físico David Bohm, quien sostiene que la mente tiene una tendencia a actuar mecánicamente, a “dormirse” y quedarse en lo ya conocido, sostendré aquí el carácter esencialmente creativo de la racionalidad humana. Para Bohm es difícil llegar a ser realmente creativo y hay pocas personas a lo largo de la historia que lo hayan conseguido, pues ser creativo requiere un gran esfuerzo por superar esa tendencia de la mente a la repetición. En cambio, si la creatividad es una propiedad intrínseca de la razón humana, si se define la creatividad como su capacidad de crecer, bastaría para ser creativos con dejar ser a lo más propiamente humano, a la razón, sin constreñirla con reglas inamovibles y comprendiendo el papel que la repetición y los hábitos desempeñan en su desarrollo. La creatividad no sería por tanto patrimonio de unos pocos sino una característica central de la razón humana. No sería un fenómeno puntual, algo que aparece en un momento pasajero de inspiración, sino que por el contrario podría estar presente en todos nuestros actos y pensamientos. Cada cosa que hiciéramos podría ser creativa y esa constancia sería precisamente la que nos permitiría dar una continuidad a nuestro vivir, crecer como seres humanos y desarrollar empresas creativas.

Han aparecido por tanto dos primeras características de la idea de creatividad que voy a sostener aquí: la universalidad y su carácter abarcante. Todos somos creativos y todos los actos racionales pueden ser actos en algún sentido creativos, como mostrará bien la interconexión de la imaginación con las diferentes dimensiones de la racionalidad que analizaremos más adelante. Me centraré a continuación en otras características que se han dado para tratar de dibujar la noción de creatividad.

Quizás el factor que aparece con más frecuencia, tanto en las explicaciones filosóficas como psicológicas, es el de novedad. Las acciones creativas del ser humano son aquellas acciones deliberadas que enriquecen al mundo con algo nuevo. Hausman ha señalado que lo novedoso no es sólo aquello diferente del pasado, sino aquello que es nuevo respecto

6 WEISBERG, RW (1999). “Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories”, en *Handbook of Creativity*, op. cit., pp. 226-50.

7 REESE, WL (1980). *Dictionary of Philosophy and Religion*. Humanities Press, New Jersey, p. 112.

a lo que tiene de inteligible⁸. Para que algo sea considerado nuevo en el sentido de creativo hace falta una diferencia en su inteligibilidad. Sería el caso, por ejemplo, de una pintura que puede percibirse como de una clase diferente a las anteriores, o de una idea científica que es distinta a todo lo conocido hasta entonces. Esa novedad aparecería enmarcada dentro de toda la experiencia anterior, dentro de la tradición, pues lo nuevo sólo puede existir por referencia a lo antiguo.

El carácter de novedoso que posee lo creativo conduce por tanto a un nuevo requisito: la obra creativa debe ser inteligible dentro de ese diálogo entre lo antiguo y lo nuevo. No se trata de lo nuevo por lo nuevo, sino que debe tener un carácter, un valor, una cualidad que haga posible que sea reconocido, identificable. “La cosa nueva debe tener un carácter, un principio identificable o cualidad, y este carácter es identificable porque parece ser algo que puede conectarse en el futuro con otras cosas”⁹. De este modo, una pintura tiene algo que la hace identificable y puede relacionarse con un determinado estilo, o con otros estilos del pasado, o puede estar potencialmente enmarcada dentro de corrientes futuras, o una obra literaria puede adscribirse a un género, etc. La obra creativa tiene que tener un valor externo. No se trata de un fenómeno subjetivo y eso hace que se diferencie algo creativo de un invento puramente estrafalario. Hace falta dejar una huella externa: ser creativo no es lo mismo que ser brillante u ocurrente. El artista crea algo nuevo que tiene un valor real, de lo contrario sería simplemente un extravagante.

En el caso de la ciencia el valor de las hipótesis radicaría en ser explicaciones acertadas para el mundo. De este modo una hipótesis original y novedosa, pero que no resulte acertada, no podría considerarse creativa: las hipótesis científicas deben explicar los hechos. En el caso del arte el valor de las ideas creativas no consistirá en su capacidad explicativa de la realidad sino en la capacidad de expresión de unos sentimientos que adquieren forma y que resuelven una inquietud inicial, pues el artista no busca comprender lo que es verdadero ni tiene como objetivo el descubrimiento, sino que busca crear lo que es admirable en sí mismo.

Una tercera característica de lo creativo, citada frecuentemente, es la originalidad. Algunos la han definido como la capacidad de conectar algo que antes no estaba conectado de ese modo¹⁰, y en ocasiones no es claro dónde reside la diferencia entre novedad y originalidad. A mi entender, al hablar de originalidad se pretende poner el énfasis no en la diferencia, en el ser distinto, sino más bien en ser uno mismo, en el factor propio, personal, que se añade a lo que se crea.

La originalidad aparecería en este sentido como la capacidad de expresarse uno mismo, de expresar el propio ser personal. Lo creativo sería todo aquello en lo que uno puede reconocerse a sí mismo. El yo que se expresa no es meramente particular. Precisamente la creatividad, tal como se entenderá aquí, se basa en la superación del yo como posición particularizante y en la posibilidad de apertura y de establecer relaciones con los demás. La originalidad de una obra tiene que ver con esa capacidad de expresión. Lo que hace que

8 HAUSMAN, CR (1987). “Philosophical Perspectives on the Study of Creativity”, en *Frontiers of Creativity Research: Beyond the Basics*. S. Isaksen (ed), Bearly, Buffalo, pp. 381-82.

9 Ibid., p. 381.

10 BODEN, M (1999). “Computer Models of Creativity”, en *Handbook of Creativity*, op. cit., p. 369.

algo sea original no es exactamente lo mismo que hace que sea nuevo –la diferencia en su inteligibilidad– sino lo que en la obra queda del creador.

Otra característica de lo creativo que me gustaría resaltar aquí, y que está en contraposición con un prejuicio sobre la creatividad muy extendido, es el carácter social de la creatividad. En ocasiones se ha caracterizado a las personas creativas como poco convencionales, individualistas, independientes y autónomas. Sin embargo, la actividad creativa no está reñida con la comunicación y la relación social, sino que, por el contrario, es estimulada por éstas. La comunidad científica juega un papel esencial en la búsqueda de la verdad. El científico sólo será capaz de llegar a nuevos descubrimientos si toma en consideración las opiniones de los demás miembros de la comunidad, que pueden llegar a falsar aquello que él había establecido. El artista recibe influencias de obras anteriores y su obra debe a su vez estar sujeta al juicio final de una comunidad. Esta concepción desmonta el estatuto de la mente individual como algo privado, propio de la tradición cartesiana. El ser humano creativo es el ser humano social, porque “la mente –lenguaje, sentido, significado, verdad– no es propiedad privada de los individuos, a pesar del indispensable papel del individuo en su creación”¹¹.

Antes de terminar este apartado es preciso que nos detengamos en la noción de creatividad dentro de la filosofía de Peirce. Aunque no utilizó el término “creatividad”, puesto que no comenzó a usarse como tal para referirse a la creatividad humana hasta mediados del siglo XX, Peirce consideraba el poder creativo como una capacidad central de la razón, y hay abundantes pistas en sus escritos para elaborar una teoría de la creatividad humana.

El pensamiento de Peirce se sitúa frente a un determinismo estricto: para él el carácter definitivo del mundo no está fijado a través de los tiempos, sino que existe una indefinición real. Esa indefinición del futuro no es sólo cuestión de ignorancia, sino que la realidad evoluciona y se va realmente forjando en esa evolución, y los seres humanos ayudan a definir una realidad que no está plenamente definida¹². Además de ser un tema directamente tratado por Peirce en el ámbito de la metodología científica, la capacidad creativa es el nervio que recorre y da vida a todo su sistema filosófico, pues tanto el universo como el ser humano están sometidos a constante evolución y crecimiento. La creatividad, que no es sino la capacidad de crecer que lo empaqueta todo, de generar nueva inteligibilidad, es por tanto una cuestión central.

Existe en Peirce un permanente interés por explicar el logro creativo y el lugar que los actos creativos ocupan en un universo inteligible¹³. El “poder creativo de lo razonable” es lo que permite explicar al ser humano y al universo entero. Desde esta perspectiva Peirce intentó dar una respuesta a las cuestiones cosmológicas y metafísicas combinando la inteligibilidad del universo, es decir, aquello general y mediado, sujeto a ley, con la espontaneidad de la mente humana, esto es, con la creatividad, con la generación espontánea e impredecible de nueva inteligibilidad real. La respuesta peirceana busca una salida a la cuestión de la continuidad y la discontinuidad que se encuentra en el corazón de la pregunta por la creatividad.

11 RANDELL, J (1976). *The Pursuit of Wisdom: A History of Philosophy*. Intelman Books, Santa Barbara, p. 430.

12 HARTSHORNE, C (1987). *La creatividad en la filosofía estadounidense*. Edamex, México D.F., pp. 137-138.

13 HAUSMAN, CR (1993). *Charles S. Peirce's Evolutionary Philosophy*. Cambridge University Press, Cambridge, p. vii.

Para Peirce la creatividad radica por tanto en la posibilidad de crecer que tiene el ser humano, en tanto que forma parte de un universo en constante evolución, en la posibilidad de aprender, de ir mas allá de lo dado. La experiencia se presenta como un todo indiscriminado en el que la mente puede primero diferenciar los componentes y, después, combinarlos de formas nuevas y creativas (CP 1.384, 1877)¹⁴.

Obtenemos así las primeras claves para comprender la creatividad: la experiencia ha de ser tomada como punto de partida, y al análisis de los diferentes elementos que nos proporciona se le añade después la elaboración de la mente, que resulta en algo creativo, inteligible y nuevo. La experiencia es por tanto aquello en lo que tiene su origen todo el conocimiento y cualquier forma de creatividad, y tiene un carácter no reflexivo, inmediato. Mostrar cómo la experiencia es posible y cómo pueden romperse y combinarse sus diferentes componentes, es decir, mostrar en definitiva cómo es posible el crecimiento y la creatividad, es a lo que se orienta toda la tarea de la filosofía para Peirce¹⁵, y nos detendremos en esa cuestión central en el siguiente apartado.

LA ABDUCCIÓN: FUENTE DE CREATIVIDAD

Peirce se enfrentó de una forma independiente y creativa a las cuestiones tradicionales de la filosofía, entre ellas a la del conocimiento. Por otro lado, Peirce era principalmente un científico: durante años desarrolló su actividad profesional en una institución científica, estuvo siempre interesado en las cuestiones de historia y metodología de la ciencia y sus informes a la *Coast Survey* constituyen un testimonio notable de su amplia experiencia personal en el duro trabajo de medir y obtener evidencias empíricas. Su dedicación práctica a la ciencia durante largos años le permitió experimentar y teorizar acerca del método científico y de la lógica del descubrimiento. Sorprendido por los éxitos de la historia de la ciencia, Peirce se preguntaba cómo es posible que avance el conocimiento y, en definitiva, cómo es posible la creatividad.

“Hay una doctrina puramente lógica de cómo el descubrimiento puede tener lugar que, sea grande o pequeña su importancia, claramente es mi tarea y deber explorar” (CP 2.107, c.1902), afirmaba Peirce. Para él toda la novedad del conocimiento y por tanto toda la fuerza del proceso creativo se debía a la operación de la mente que denominaba “abducción”. La abducción “consiste en examinar una masa de hechos y permitir que esos hechos sugieran una teoría” (CP 8.209, 1905). Peirce se refiere en otras ocasiones a la abducción como “el proceso por el que se forma una hipótesis explicativa” o “la única operación lógica que introduce una idea nueva” (CP 5.171, 1903). Son ejemplos de abducción el médico que diagnostica al ver unos síntomas o el detective que, como sherlock Holmes, resuelve un enigma a partir de unas pistas. Dos ejemplos del propio Peirce son los siguientes:

Una vez llegué a un puerto de mar en una provincia turca; y, mientras caminaba hacia la casa que iba a visitar, me encontré con un hombre a caballo, rodeado de

14 Utilizaré como es habitual la abreviatura CP, seguida del número de volumen y de párrafo, para referirme a la obra *Collected Papers of Charles S. Peirce*, vols. 1-8, C. HARTSHOME, P; WEISS & BURKS, AW (eds.), Harvard University Press, Cambridge, MA.

15 VAN HERDEEN, M (1998). “Reason and Instinct”, en C.S. Peirce. *Categories to Constantinople*. BRAKEL van, J & HERDEEN van, M. (eds.), Leuven University Press, Leuven, p. 62.

cuatro jinetes sosteniendo un dosel sobre su cabeza. Como el gobernador de la provincia era el único personaje del que podía pensar que recibiera tan gran honor, inferí que era él. Esto fue una hipótesis. Se encuentran unos fósiles; por ejemplo, como aquellos que se conservan de los peces, pero lejos en el interior de un país. Para explicar el fenómeno, suponemos que alguna vez el mar cubrió esa tierra. Esto es otra hipótesis (CP 2.625, 1893).

La abducción supone la formulación de una conjetura explicativa que entraña novedad. Es un peculiar salto de la mente, un razonamiento mediante hipótesis, es decir, mediante la explicación que surge de modo espontáneo al ponderar lo que en una circunstancia concreta nos ha sorprendido. Aunque no sería posible sin conocimientos previos, Peirce le asigna un carácter originario (CP 5.181, 1903): la hipótesis abductiva, la conclusión novedosa, por así decirlo, no está contenida en las premisas, el nuevo concepto no está contenido como algo ya sabido. Puede decirse que está implícito en el modo de ser del universo, pero no es conocido hasta que se descubre, no es reductible a lo que se sabía antes sobre el cosmos¹⁶. Afirmar Peirce:

La sugerencia abductiva viene a nosotros como un fogonazo, es un acto de intuición (*insight*), aunque de una intuición extremadamente falible. Es verdad que los diferentes elementos de la hipótesis estaban antes en nuestras mentes; pero es la idea de juntar lo que nunca antes habíamos soñado juntar lo que hace brillar la nueva sugerencia ante nuestra contemplación (CP 5.181, 1903).

Se trata, según Peirce, de la más alta clase de síntesis, aquella que la mente está obligada a hacer no por las atracciones internas de los sentimientos, ni por una fuerza trascendental de necesidad, sino en interés de la inteligibilidad, y que consiste en introducir una idea no contenida en los datos, lo que provoca conexiones que de otro modo no habiéramos tenido (CP 1.383, c.1890). “Ni el más pequeño avance puede darse más allá de la fase del mirar libre sin hacer una abducción a cada paso” (MS 692, 1901)¹⁷, dice Peirce.

Para él la investigación acerca de cualquier cuestión debe comenzar en la experiencia. “No podemos conocer nada excepto lo que directamente experimentamos”, escribe Peirce y después, “¿De dónde vendría una idea (...) si no es de la experiencia directa?” (CP 6.492-3, 1908). Esa experiencia, entendida no como experimentalismo o primeras sensaciones de los sentidos sino como la “producción mental completa” (CP 6.492, 1908), hace posible la abducción.

Peirce habla de un peculiar estado de la mente, el *musément*, que propicia el surgimiento de las hipótesis creativas. El *musément* es ese estado de la mente que va libre, suelta, de una cosa a otra, sin seguir regla alguna. Peirce lo caracteriza como el puro juego desinteresado de la mente que “no envuelve otro propósito que el de dejar a un lado todo propósito serio”. Tampoco posee ninguna regla, “excepto la misma ley de la libertad” (CP 6.458, 1908). El *musément* no se reduce al estudio científico o al análisis lógico y es precisamente

16 ANDERSON, D (1987). *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*. Nijhoff, Dordrecht, pp. 24-25.

17 *The Charles S. Peirce Papers (MS)*, 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library, Harvard University Library, Photographic Service, Cambridge, MA, 1966.

en esa no reducción a la ciencia o a la lógica donde Peirce cifra las posibilidades mucho más amplias que ofrece. Se trata de un estado mental de especulación libre, sin límites de ninguna clase, en el cual la mente juega con las ideas y puede dialogar con lo que percibe: un diálogo hecho no sólo de palabras sino también con imágenes, en el que la imaginación juega un papel esencial:

Sube al bote del *musément*, empújalo en el lago del pensamiento y deja que la brisa del cielo empuje tu navegación. Con tus ojos abiertos, despierta a lo que está a tu alrededor o dentro de ti, y entabla conversación contigo mismo, para eso es toda meditación. Sin embargo, no es una conversación sólo con palabras, sino ilustrada con diagramas y experimentos como una conferencia (CP 6.461, 1908).

De esta manera Peirce pone de manifiesto que no basta con los razonamientos lógico-deductivos para el efectivo avance del conocimiento. El razonamiento que hace avanzar el conocimiento no sería posible sin la consideración de lo que nos llama la atención en nuestros universos de experiencia, sin la sorpresa, sin la meditación pausada acerca de esos fenómenos, sin el *musément*, sin ese peculiar estado en que dejamos que el mundo nos afecte, sin esa diferencia en la atención, sin dejarnos de algún modo invadir por los fenómenos y permitir que nuestras facultades conjuguen las diferentes posibilidades.

En esta misma línea que Peirce avanzó, diversos estudios psicológicos han puesto posteriormente de manifiesto cómo la apertura y la creatividad se asocian a la ausencia de control activo, al *daydreaming*, a la tendencia a un pensamiento de libre asociación¹⁸. De esta manera la abducción se asimila al juego, mediante el que se forman asociaciones imaginativas entre objetos, acciones o ideas que no estarían relacionados en un pensamiento menos libre, se descontextualizan los objetos y las acciones, se trata un objeto como si fuera otro, y se proyectan los propios comportamientos sobre otras figuras¹⁹.

La creatividad se debe a un razonamiento lógico-abductivo—y en ese sentido es un proceso autocontrolado, pero es un razonamiento lógico peculiar que ejerce una forma de control limitado e indirecto (CP 7.45, c.1907). Ese control pasivo, que ocurre en un estado mental en el que la atención está desenfocada y que muchas veces no es plenamente consciente, es sin embargo crucial²⁰, porque permite una asociación entre ideas o imágenes que antes no estaban conectadas.

Para comprender mejor la naturaleza de la abducción, es preciso también señalar la diferencia que existe con otros tipos de razonamiento, particularmente con la inducción. La abducción permite explicar no sólo la aparición de nuevos datos, de nueva información, sino también de nuevos conceptos cualitativamente distintos a los anteriores. Permite explicar el salto que el entendimiento da en el vacío, el descubrimiento. Una cosa es descu-

18 MARTINDALE, C (1999). "Biological Bases of Creativity", en *Handbook of Creativity*, STERNBERG, R (ed), pp. 137-152; SINGER, J (1999). "Imagination", en *Encyclopedia of Creativity*, RUNKO, MA & PRITZKER, SR (eds), p. 23.

19 DANSKY, JL (1999). "Play", en *Encyclopedia of Creativity*. RUNKO, MA & PRITZKER, SR. (eds.), Academic Press, San Diego, pp. 395-396.

20 BURTON, R (2000). "The Problem of Control in Abduction", en *Transactions of the C S. Peirce Society*, XXXVI, p. 149.

brir, crear, imaginar hipótesis y otra justificarlas, afirmarlas o negarlas. Éste último sería precisamente el papel de la inducción. La inducción recibe sus sugerencias de la hipótesis obtenida por abducción y experimenta a partir de ellas.

El método científico comienza siempre con la invención de una hipótesis a través de la abducción, una hipótesis que debe ser probada a través del examen y de la revisión de los tipos de consecuencias experienciales que se seguirían de su verdad (deducción), y con la averiguación de hasta qué punto esas consecuencias concuerdan con la experiencia (inducción) (CP 6.470-72, 1908).

Lo único que abducción e inducción van a tener en común por tanto es el formar parte del método que conduce a adoptar una hipótesis como verdadera: la abducción constituye el punto de partida, comienza en los hechos, en los datos, y busca una teoría, se mueve del efecto desconocido a la causa conocida, permite ir más allá del ámbito de lo observable; la inducción es en cambio el punto conclusivo, comienza en la hipótesis que aparece como probable y vuelve a los hechos, busca evidencias que la refuten o no, pero no añade nada. La inducción puede probar o refutar, pero no da teorías explicativas, no alcanza descubrimientos sino que forma parte del proceso para probarlos. La abducción supone un paso más arriesgado y audaz que la inducción.

Por otra parte, la abducción no es tampoco una intuición en el sentido de *intuition*, de “una cognición no determinada por una cognición previa del mismo objeto”, sino directamente por el objeto trascendente (CP 5.213, 1868). Esa intuición en sentido cartesiano constituiría un conocimiento inmediato e infalible, pero para Peirce la epistemología no tiene necesidad de la intuición, pues todo conocimiento puede obtenerse a través de inferencia, también la idea creativa. Una cognición que no derivase de conocimientos previos sería absolutamente incognoscible, y una cognición sólo existe en tanto que es conocida (CP 5.259-263, 1868). La abducción no es inmediata porque está precedida por conocimientos y experiencias previas y por tanto depende de la continuidad del conocimiento. Por otro lado, Peirce tampoco admite un conocimiento infalible: “el hombre es incapaz de certeza absoluta”, afirma (CP 7.108, c.1910). La abducción conduce a la adopción de hipótesis como tales, pero no a creencias finales contrastadas. La hipótesis debe examinarse para ver si responde a lo que inicialmente prometía. La novedad sola no es garantía suficiente para la creatividad científica, hace falta que se cumpla el criterio de valor que ha de poseer lo creativo y que responda a lo que se buscaba.

La abducción por tanto tiene carácter inferencial y lógico. No es tan misteriosa como pudiera parecer a primera vista, sino que incluye una serie de operaciones de la mente de las que se puede dar cuenta:

La serie completa de funciones mentales entre el tomar noticia del fenómeno maravilloso y la aceptación de la hipótesis, durante la que el entendimiento ordinariamente dócil, parece desbocarse y tenernos a su merced —la búsqueda de circunstancias pertinentes y su disposición, a veces sin nuestro conocimiento, su escrutinio, el trabajo oscuro, el estallido de la asombrosa conjetura, la observación de su tranquilo ajustarse a la anomalía, como si se moviera de atrás para delante como una llave en una cerradura, y la estimación final de su Plausibilidad, las reconozco como componentes de la Primera Etapa de la Investigación. A la forma típica de este razonamiento la denomino Retroducción (CP 6.469, 1908).

Por lo tanto es posible un control racional sobre la abducción, pues toda inferencia es esencialmente deliberada y autocontrolada, aunque ese control sea débil (CP 8.209, c.1905). La abducción resulta según Peirce el argumento más débil e inseguro, pero el más fecundo (CP 8.385-388, 1913). A su vez la naturaleza lógica de la abducción se combina con un elemento instintivo, no completamente racional. La abducción es una forma de razonamiento peculiar, la más cercana al instinto. Se trata de un proceso de inferencia lógico e instintivo a la vez. Peirce habla de la abducción como inferencia, pero también como *insight* (CP 5.181, 1903). La abducción es un argumento en el que no hay que rechazar su parte de instinto, porque a diferencia de la deducción, en la que la conclusión es necesaria, en la abducción no todo está contenido en las premisas.

Peirce considera que precisamente el instinto humano distintivo es la capacidad de penetrar en los elementos generales de la naturaleza (CP 5.173, 1903). Si el hombre no tuviera ese don que todos los demás animales tienen de poseer una mente adaptada a sus necesidades, dice Peirce, no sólo no habría podido adquirir ningún conocimiento sino que ni siquiera habría subsistido durante una generación (CP 5.603, 1903). De modo que el instinto permite al hombre sobrevivir, y además le permite elevarse muy por encima de su capacidad natural en aquella función que le es más propia: la de encarnar ideas generales en creaciones artísticas, en utilidades y en conocimiento teórico, del mismo modo que el instinto ayuda al pájaro en las funciones que le son propias, como volar y construir nidos (CP 6.476, 1908).

La habilidad para abducir la hipótesis adecuada es el instinto humano distintivo y más alto, y en la fuerza de esa inclinación instintiva radica la aceptación de la hipótesis explicativa como altamente plausible. Ese instinto nos permite penetrar en la naturaleza y acertar en nuestro conocimiento, en nuestras abducciones. No se trata de una facultad mágica ni es suficiente para determinar nuestras adivinaciones específicas (CP 1.80, c.1896), pero ese instinto permite que el hombre sea capaz de adivinar la verdad más pronto que tarde. El hombre tiene la capacidad de adivinar la verdad y de dar prioridad a unas hipótesis sobre otras. Peirce afirma que sería ridículo suponer que los descubrimientos científicos hayan venido fortuitamente como suponen los darwinianos (CP 6.476, 1908). Sería imposible explicar los descubrimientos sólo por el azar: es instinto y no azar lo que permite dar con la teoría correcta entre los millones de posibilidades que podrían explicar un fenómeno.

Peirce se fija en el modelo de la ciencia moderna construido por Galileo, a quien se refiere como “aquel profeta verdaderamente inspirado” (CP 6.477, 1908) que habló de la ciencia como fundamentada en *il lume naturale*²¹. Se trata de una “luz natural, de una luz de la naturaleza, de una penetración instintiva, un genio” (CP 5.604, 1903) que permite adivinar la explicación verdadera, tal y como prueba la historia de la ciencia al mostrar qué pocas eran las conjeturas que el hombre de genio debía hacer antes de adivinar correctamente las leyes de la naturaleza. Ese instinto nos hace capaces de encontrar la hipótesis correcta. De entre todas las hipótesis habría que elegir, para avanzar en el conocimiento, la más simple,

21 En realidad, la expresión “*il lume naturale*” apenas fue usada por Galileo, y además los traductores la han malinterpretado a veces como “mi buen sentido”. A diferencia de Galileo, Peirce utiliza “*il lume naturale*” con mucha frecuencia, por ejemplo en “The Principal Lessons of the History of Sciences”, CP 1.80, c.1896; “The Architecture of Theories”, 6.10, 1891; “Logic and Spiritualism”, 6.567, 1905; RLT 111, 176, 1898. Peirce no estaba tan interesado en la expresión de Galileo como en su práctica científica. Cf. NUBIOLA, J (2003), “*Il Lume Naturale: Abduction and God*”, Turín, 30-31, mayo.

tal y como afirma Galileo, no en un sentido de “lógicamente simple” sino de aquella hipótesis más fácil y natural, que añade menos a lo observado, aquella que el instinto sugiere (CP 6.477, 1908).

Peirce señaló por tanto algo que pocas veces había sido reconocido antes: la importancia del instinto para el avance del conocimiento y para la ciencia. La abducción es posible por nuestra capacidad de adivinar tarde o temprano las explicaciones adecuadas a los fenómenos, y en último término Peirce piensa que eso es posible porque se da una afinidad entre la mente del ser humano y la naturaleza, porque hay una sintonía que nos permite adivinar la verdad. “De alguna manera es algo más que una mera forma de hablar decir que la naturaleza fecunda la mente del hombre con ideas que, cuando crezcan, se parecerán a las de su padre, Naturaleza” (CP 5.591, 1903).

Esa conexión entre mente y naturaleza permite que el hombre pueda formular las conjeturas correctas: “La abducción se basa en la confianza de que entre la mente del que razona y la naturaleza existe una afinidad suficiente para que las tentativas de adivinar no sean totalmente vanas, a condición de que todo intento se compruebe por comparación con la observación” (CP 1.121, c.1896).

Antes de pasar al siguiente apartado es preciso señalar un punto importante como consecuencia del estudio de la abducción. La abducción ha puesto de manifiesto que hay otras dimensiones que están entremezcladas con la razón y que hacen posible que surja la hipótesis creativa. Se ha visto ya el papel del instinto y se debe hacer hincapié ahora en el papel de la imaginación. En 1893 Peirce hablaba de la imaginación como facultad clave donde tiene lugar todo el raciocinio:

La gente que construye castillos en el aire, en su mayor parte, no logra mucho, es verdad; pero todo hombre que logra grandes cosas elabora castillos en el aire y después los copia penosamente sobre el suelo firme. En efecto, el raciocinio completo y todo lo que nos hace seres intelectuales, se desempeña en la imaginación. Los hombres vigorosos suelen despreciar la mera imaginación; y en eso tendrían bastante razón si hubiera tal cosa. No importa lo que sintamos; la cuestión es qué haremos. Pero ese sentimiento que está subordinado a la acción y a la inteligencia de la acción es igualmente importante; y toda la vida interior está más o menos así subordinada. La mera imaginación sería en efecto insignificante; sólo que la imaginación no es mera. ‘Más de lo que está bajo tu custodia, vela por tu fantasía’, dijo Salomón, ‘porque de ella salen los asuntos de la vida’ (CP 6.286, 1893).

Peirce pone así de manifiesto el papel central de la imaginación para la vida del hombre y defiende el extraordinario poder de una capacidad que ha sido frecuentemente despreciada o relegada al ámbito de lo puramente artístico, o de aquello que no requería un empleo serio y riguroso de la razón. En ese texto Peirce deja claro que no hay “mera imaginación”. Con ello quiere decir que la imaginación no es una facultad separada que de vez en cuando utilizamos para nuestras fantasías, sino que está entremezclada en todo lo que hacemos o pensamos, que es influida por nuestros pensamientos y acciones y que influye decisivamente en ellos.

En la noción de abducción de Peirce y en su idea del pragmatismo hay implícito por tanto todo un desarrollo de la imaginación que ayuda a comprender mejor la unidad del ser humano y su capacidad de apertura, de interpretar el mundo y relacionarse con él. El pragmatismo concibe el significado a través de las posibles consecuencias, y requiere para eso

del concurso de la imaginación. Cuanta más imaginación tengamos, con más facilidad se nos ocurrirán efectos posibles y por tanto mejor será nuestra comprensión del concepto en cuestión. Entenderemos mejor las cosas y las situaciones si concebimos las posibles consecuencias que tendrían, y de ese modo podremos resolver mejor los problemas. La imaginación ordena la experiencia, anticipa el futuro, permite transformar la propia vida. Se convierte, en resumen, en una guía para la acción. El énfasis en esta capacidad de carácter plástico, que puede contribuir a la formación de nuevos hábitos, supone, como ha señalado Alexander, cambiar la ‘teoría del conocimiento’ por una teoría del aprendizaje²². Supone entender la racionalidad humana como esencialmente creativa.

La abducción, tal y como se ha visto, es el instrumento a través del que se realiza la capacidad de novedad y de crecimiento que está en el centro de la subjetividad humana. Para Peirce la mente humana, al igual que el universo, está en constante evolución, y el ser humano tiene su papel y su finalidad dentro de ese universo, como se verá a continuación.

LA RAZÓN COMO FIN: RAZONABILIDAD

Peirce se oponía a una filosofía mecánica y determinista y sostenía que hay tres elementos que se combinan en la evolución del universo: el azar, la ley y la formación de hábitos a través del amor, siendo éste último el motor principal que unifica a los otros dos. Peirce afirma en un misterioso texto de 1893, *Evolutionary Love*, que el amor considerado desde un punto de vista superior, tal y como según él hace San Juan, puede considerarse como la fórmula evolutiva universal. El amor, afirma Peirce, reconociendo gérmenes de amabilidad en lo odioso los lleva gradualmente hacia la vida y los hace amables. Ese es para Peirce el tipo de evolución que reclama el principio de continuidad (sinejismo) que preside el universo, y que era para él más un principio regulativo que una doctrina metafísica última y absoluta.

El ser humano está inmerso en el universo que evoluciona y tiene su propia tarea dentro de él, la de ir encarnando la razonabilidad a través de la abducción, convirtiendo en razonables las acciones, los sentimientos y los pensamientos en todos aquellos ámbitos en los que puede desarrollar su autocontrol. A continuación se explicará esta idea con más detenimiento.

Para Peirce los pensamientos, las acciones y los sentimientos de los seres humanos son deliberados y están sujetos a autocontrol, tal y como propugnan las tres ciencias normativas –lógica, ética y estética–, lo que significa que pueden y deben orientarse hacia la consecución de un fin. Peirce se plantea cuál es el fin último, aquel admirable *per se*, es decir, aquel admirable sin ninguna razón ulterior, y considera que la dilucidación del fin último corresponde a la estética. Lejos de limitarse a una teoría del gusto, la estética adquiere en Peirce tintes clásicos al considerarla como la ciencia que ha de señalar el *summum bonum*, es decir, el ideal admirable, aquello que es admirable sin ninguna razón para serlo mas allá de su propio carácter inherente (CP 1.612, 1903).

22 ALEXANDER, T (1993). “John Dewey and the Moral Imagination: Beyond Putnam and Rorty toward a Postmodern Ethics”, en *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, XXIX, p. 371.

El fin último ha de tener, según Peirce, naturaleza evolutiva (CP 5.4, 1901), ha de tener carácter reflexivo, es decir, no puede limitarse a un mero sentimiento (CP 1.601, 1903), ha de tener una descripción general (CP 5.3, 1901), ha de tener unidad (CP 1.613, 1903) y ha de resultar alcanzable (CP 5.136, 1903). Debe además ser reconocido como universal, resultar absolutamente deseable (CP 2.199, c.1902) y provocar una cierta simpatía intelectual (CP 5.113, 1903). ¿Cuál será entonces el *summum bonum*? El fin último no puede consistir en ninguna otra cosa, dice Peirce, excepto en el crecimiento de la razonabilidad en el universo: ese es el fin que todos los seres humanos debemos de intentar encarnar a través de nuestros pensamientos, acciones y sentimientos.

Alrededor del cambio de siglo Peirce afirma que ha habido tres grandes clases de moralistas, que se han diferenciado unos de otros por la cuestión del modo de ser del fin. Unos han hecho del fin algo puramente subjetivo, un sentimiento de placer; otros han hecho de fin algo objetivo y material, tal como la multiplicación de la raza; por último están los que han atribuido al fin la misma clase de ser que tiene una ley de la naturaleza, haciéndolo consistir en la racionalización del universo (CP 1.590, 1900). La postura del propio Peirce estaría claramente cercana a la tercera: para Peirce el fin va a ser el crecimiento de la razonabilidad en el universo. Sin embargo, algo le separa de esos moralistas: para él el fin no tiene que ver con la legalidad, en tanto que no va a actuar imponiéndose sino atrayendo y encarnándose.

El único bien último al que deben dirigirse todos los hechos prácticos, dice Peirce, es la evolución de la “razonabilidad concreta” (CP 5.3, 1901; 2.34 nota 2, c.1902). Eso es algo que Peirce considera de experiencia:

Cada motivo implica la dependencia de algún otro que nos lleva a preguntarnos por una razón ulterior. El único objeto deseable que es bastante satisfactorio en sí mismo sin ninguna razón ulterior para desearlo, es lo razonable en sí mismo. No pretendo presentar esto como una demostración; porque, como todas las demostraciones acerca de tales temas, sería una mera objeción de poca monta, un manejo de falacias. Yo mantengo simplemente que es una verdad experiencial (CP 8.140, 1901).

La razonabilidad es el ideal general que nos atrae y que a través de nuestras acciones se va encarnando en aspectos concretos. La acción individual es un medio para ese fin, que no es sino el desarrollo de las ideas encarnadas (CP 5.402, nota 2, 1877), de la razonabilidad, que para Peirce constituye el fin para el que cielos y tierra han sido creados (CP 2.122, c.1902).

Precisamente Peirce entiende por “razón” algo que de alguna manera no está completo sino que va evolucionando, algo que se diferencia de la facultad humana que se ha denominado “razón” desde una perspectiva racionalista. Por ese motivo, la “razón” de Peirce podría quizá denominarse mejor “razonabilidad”:

¿Qué es esta Razón? En primer lugar es algo que nunca puede ser completamente encarnado. La más insignificante de las ideas generales envuelve siempre predicciones condicionales, o requiere para su realización que los eventos lleguen a suceder, y todo lo que alguna vez puede llegar a pasar debe quedarse corto para satisfacer completamente sus requerimientos. (...) Al mismo tiempo, el mismo ser de lo General, de la Razón, es de tal modo que este ser *consiste* en que la Razón go-

bierna realmente eventos. (...) Por lo tanto, la esencia de la Razón es tal que su propio ser nunca puede ser completamente perfeccionado. Debe estar siempre en un estado de incipiencia, de crecimiento. (...) Este desarrollo de la Razón consiste, observarán, en encarnarse, esto es, en manifestación. (...) No veo cómo alguien puede tener un ideal de lo admirable más satisfactorio que el desarrollo de la Razón así entendida. La única cosa cuya admirabilidad no es debida a una razón ulterior es la Razón en sí misma comprendida en toda su plenitud, en tanto que nosotros podemos abarcarla (CP 1.615, 1903).

Por tanto el ideal es la Razón entendida en este sentido, como algo que evoluciona. Por su misma naturaleza la razón conlleva crecimiento y ese ha de ser precisamente el ideal, el crecimiento inagotable de la razonabilidad en el universo. El *summum bonum* no es un fin particular sino el crecimiento en sí mismo. Así lo afirma Peirce: “el proceso de crecimiento es el *summum bonum*” (MS 478, 1903), un ideal cuya riquísima indeterminación no llega nunca a agotarse²³, que nos atrae y nos impulsa a hacer más razonables las cosas.

Ese es el fin y la verdadera libertad del ser humano, la posibilidad de comprenderse a sí mismo y a lo que le rodea. La libertad de la voluntad es libertad para llegar a ser bella, *kalos k'agathos*, para admirar ese *summum bonum* e ir encarnándolo en lo concreto. Si no se buscara lo admirable la vida se convertiría en una esclavitud: “El hombre puede, o si prefieren está obligado, a hacer su vida más razonable. ¿Qué otra idea distinta a esa, me gustaría saber, puede ser atribuida a la palabra libertad?” (CP 1.602, 1903).

Esa es la tarea creativa que el hombre tiene ante sí: hacer que crezca la razonabilidad en el universo de distintas maneras, y al hacerlo estamos siendo parte de la tarea de la creación. Escribe Peirce: “Estamos todos poniendo nuestros hombros en la rueda para un fin que ninguno de nosotros puede más que vislumbrar –ese en el que las generaciones están trabajando. Pero podemos ver que el desarrollo de las ideas encarnadas es en lo que consistirá” (CP 5.402, 1878). La antropología de Peirce adquiere aquí tintes religiosos. Perseguir el ideal de la razonabilidad a través de sus acciones permite al hombre participar en la creación y le confiere la capacidad de transformar la faz de la tierra. El ser humano se convierte a través de la conducta deliberada en uno de los agentes naturales de la evolución, forma parte del universo, que Peirce ve como una manifestación del poder creador de Dios, como una gran obra de arte, un poema, “un gran símbolo del propósito de Dios” (CP 5.119, 1903), e interactúa con él:

La creación del universo, que no tuvo lugar durante una cierta semana atareada, en el año 4004 A. C., sino que está sucediendo hoy y nunca se acabará, es este mismo desarrollo de la Razón. (...) Bajo esta concepción, el ideal de conducta será ejecutar nuestra pequeña función en la operación de la creación echando una mano para volver el mundo más razonable en cualquier momento; como se dice vulgarmente, ‘depende de nosotros’ hacerlo (CP 1.615, 1903).

23 ZALAMEA, F (2003). *En el signo de Jonás. Melville-Ryder-Peirce: Descensos y ascensos en abismos de la modernidad*. Texto mecanografiado, p. 46.

La razonabilidad así entendida es por tanto distinta a la noción racionalista y excluyente de razón, pobremente clausurada en sí misma. La razonabilidad constituye, por el contrario, un ideal que se va encarnando de un modo creativo, es la capacidad del ser humano creativo de introducir nueva inteligibilidad, de dar sentido y tratar de hacer razonable su propia vida y lo que le rodea. La razón es algo que sólo en cierto sentido es presente –en tanto que tenemos capacidad de autocontrol– y que en otro sentido es futuro, pues es un ideal que nos permite orientar nuestra vida, nuestras acciones futuras. Así, seres “rationales” significa seres creativos, en crecimiento, que buscan expandir las ideas, continuar el proceso infinito de la semiosis, que buscan la verdad a través de la ciencia y desarrollan hábitos que ayuden a vivir y a comunicarse mejor. El ideal de la razonabilidad está estrechamente vinculado a una forma de vida creativa.

Esta peculiar idea de razón como algo en desarrollo supone un cambio en la concepción del ser humano, pues éste ya no es un ser que posee una razón sino algo abierto que busca un fin, y esa perspectiva permite superar las limitaciones y escisiones del racionalismo. Si se toma como horizonte la idea más amplia de razonabilidad frente a la idea moderna de racionalidad seremos capaces de explicar muchas más cosas, de comprender algo más nuestro modo de ser, de reconocernos a nosotros mismos. El fin es lo que proporciona unidad a las distintas dimensiones del ser humano, lo que les da sentido y, más aún, necesita de esas dimensiones para su realización. La razonabilidad necesita para su desarrollo de los sentimientos, de la imaginación, del instinto. Sólo a través de esa peculiar articulación entre los distintos niveles de la subjetividad humana puede encarnarse el ideal de lo razonable en nuestras vidas y podemos alcanzar nuestra plenitud

Si entendemos la razonabilidad como fin puede lograrse una mejor manera de aproximarnos al ser humano, una manera que se corresponda más con nuestra propia experiencia. Creatividad y razón no son contrarios cuando ésta última se entiende como un fin, sino que se exigen. El ser humano es creativo, comporta una apertura radical a lo que interpela a cada individuo, busca la verdad, conoce siempre desde su propia perspectiva, desde su experiencia y su situación, pero sin olvidar que hay una realidad que garantiza la verdad y nos guía hacia ella. La razón abstracta con sus ideas fijas, sus categorizaciones, sus moldes preconcebidos, sus formas determinadas nos separa de la experiencia, nos aísla, nos divide. El ego se queda aislado sin la apertura a la experiencia y a la vida. Ha perdido, a pesar de sus muchos logros, algo esencial. Es preciso dejar las respuestas eficaces y rígidas y comenzar una búsqueda. Es preciso buscar lo razonable, haciendo así posible un crecimiento continuo que permita al ser humano avanzar en ciencia, crear arte y originar nuevos cursos de acción.

Este cambio en la concepción de la razón como fin que ha de alcanzarse a través de un crecimiento creativo, con la valiosa ayuda de la abducción, tiene por tanto consecuencias fundamentales para la comprensión del ser humano y para tratar de hacer que su vida sea mejor. Cada persona puede elegir promover lo mejor que pueda el crecimiento de la razonabilidad concreta en el mundo y así completarse a sí misma, o puede decidir actuar perversamente y tener éxito en destruirse a sí misma, haciendo que sus acciones sean cada vez menos “humanas”.

Es por tanto una tarea urgente y fundamental tratar de llevar estas nociones al ámbito educativo, y trataré de dar unas indicaciones de cómo sería eso posible en el último apartado.

EDUCACIÓN Y CREATIVIDAD

Si somos más creativos, si tenemos más imaginación, disfrutaremos más y será más fácil que se solucionen los grandes problemas del mundo. El hombre es el único animal que inventa. La creatividad tiene que ver no sólo con pintar, componer o construir sino también con aprender a vivir, con idear soluciones; tiene que ver con desafíos, con explorar el mundo que nos rodea.

Los seres humanos no sólo somos producto de nuestra razón en un sentido racionalista, sino también de nuestra imaginación, de nuestros sentimientos, de nuestros instintos. Esas dimensiones también pueden, en su conexión con la razón, crecer y desarrollarse. Para Peirce todas las facultades pueden ser educadas hasta un grado extraordinario (CP 7.647, 1903).

La educación tendrá por tanto una importancia fundamental para desarrollar todas las capacidades y lograr la razonabilidad, pero ha de tratarse de una educación “no-racionalista”, es decir, que tenga en cuenta todos los aspectos del ser humano y todas sus instancias. La educación desde esta perspectiva no puede ser una mera acumulación de conocimientos y cogniciones; no puede ser un mero preocuparse de la razón dejando de lado sentimientos, instintos e imaginación, sino que habrá de tener muy en cuenta esas dimensiones en cuanto que están relacionadas con la razón y pueden por tanto ser susceptibles de desarrollo.

En primer lugar, será preciso convencerse del gran valor de la creatividad, que no sólo hará crecer distintos campos artísticos y científicos, sino que ayudará también a resolver problemas y a hacer mejor la vida de las personas. La innovación y el crecimiento son necesarios para que cualquier empresa, sea del tipo que sea, permanezca, y son también mucho más necesarios en nuestras propias vidas de lo que a veces creemos. Juan Arana ha escrito que “cansarnos de innovar es cansarnos de nosotros mismos”²⁴. Cuando reconocemos que somos seres en crecimiento, la creatividad se convierte en uno de los valores más relevantes, precisamente en aquello esencial a la racionalidad: sin ella no llegaremos a ser seres humanos en el sentido más pleno de la palabra.

Pero, ¿es posible enseñar la creatividad? Si hay una lógica de la creatividad, tal como se ha sostenido aquí de la mano de Peirce, significa que, como toda lógica, puede de algún modo ser enseñada y desarrollada. Quizá el mayor beneficio de la obra de Peirce para la humanidad es su gran potencial para mejorar la habilidad de razonar de forma más efectiva y creativa, una habilidad que se puede siempre mejorar. Aunque la genialidad no puede enseñarse, sí pueden enseñarse formas de vida creativas. Si aprendemos a ser más creativos viviremos mejor, tendremos la llave para resolver más conflictos y aparecerán los genios.

Es preciso convencerse de que todos podemos ser más creativos, no sólo las personas que destacan por su especial inteligencia, pues la inteligencia es condición necesaria para la creatividad, pero no suficiente. Sin embargo, es claro que las personas no pueden hacerse más creativas mediante un esfuerzo voluntario, sea propio o de los educadores, mediante un proponerse directamente enriquecer la imaginación o comportarse más creativamente. La creatividad no puede enseñarse directamente, pero hay mucho que podemos hacer para que nuestra vida persiga el ideal de crecimiento que Peirce nos mostró.

24 ARANA, J (2006). “Formas y patología de la creatividad”, en *Los rascacielos de Marfil. Creación e innovación en la sociedad contemporánea*. Lengua de Trapo, Madrid, p. 139.

La expresión “educación creativa” no se refiere a la enseñanza de programas de formación en creatividad o de técnicas de creatividad (una de las más conocidas sería, por ejemplo, el *brain-storming*) aunque puedan resultar de alguna utilidad en ocasiones. No se trata de enseñar creatividad y de convertir la escuela en otra cosa. No se trata de cambiar lo que se enseña sino que por supuesto es necesario enseñar los contenidos adecuados y cumplir con los temarios. Se trata de cambiar la manera de enseñar. Se puede enseñar lo mismo de otra forma, de manera que los alumnos puedan ser creativos en esos campos. Es necesario promover los procesos abductivos y creativos, la investigación y el pensamiento crítico y reflexivo. Los alumnos que sean capaces de utilizar lo aprendido de forma creativa, de entender el funcionamiento de una disciplina, de usar correctamente “el arte del razonamiento”, aprenderán mejor los contenidos.

Quizá ese ha sido el gran fallo de las numerosas reformas educativas realizadas hasta ahora y que no han conseguido solucionar el problema del fracaso escolar ni sacar alumnos mejor preparados. Cuando las cosas van mal se tiende a reforzar las asignaturas básicas, a cuestionar las materias y las horas lectivas, pero pocas veces se cuestiona la manera de enseñar. Lo creativo queda relegado, en el mejor de los casos, a las actividades extraescolares y se olvida que la creatividad no es un adorno o un añadido cuando todo lo demás está conseguido sino que es esencial a la razón humana y que, precisamente por eso, es el medio por el que alcanzaremos mejor lo principal.

Las asignaturas fundamentales deberían enseñarse de tal modo que estimularan la creatividad y la originalidad, que ayudaran a crecer. Educar a los alumnos para que sean más creativos, para que puedan crecer como personas, consistirá, a la vez que se transmiten los contenidos, en desarrollar una serie de capacidades y habilidades, en fomentar una serie de actitudes y en proporcionar el entorno adecuado, pues en la creatividad influyen variables cognitivas, ambientales y de personalidad²⁵. Examinaré a continuación cada uno de estos puntos, aunque lo haré necesariamente de forma breve y sin descender a una enumeración de ejemplos prácticos, dando sólo algunas indicaciones generales²⁶.

CAPACIDADES

—**Capacidad imaginativa.** Una educación orientada hacia lo creativo habrá de buscar en primer lugar el desarrollo de la imaginación, que tan frecuentemente se deja de lado en los sistemas educativos. Desde pequeños tenemos la capacidad de imitar a otros, de ponernos en su lugar y, en cierto sentido, hacer de su experiencia la nuestra. Sin embargo muchas

25 EYSENCK, H (1995). *Genius. The Natural History of Creativity*. Cambridge University Press, Cambridge, p. 36.

26 Un buen libro que trata de estas cuestiones con numerosos ejercicios y ejemplos prácticos es STARKOT, AJ (1995). *Creativity in the Classroom: Schools of Curious Delight*, Longman, Nueva York, al que debo algunas ideas de mi exposición. Algunos estudiosos peirceanos, como el profesor chileno Stefan Palma, han comenzado también a trabajar en las posibles aplicaciones prácticas de las ideas de Peirce a la educación. El Prof. Palma ha elaborado un proyecto denominado ‘SIGNOS’ en el que a través de un juego de cartas pueden asentarse algunos de los conocimientos del temario explicados en clase, por ejemplo, la cuestión del Renacimiento. A la vez que profundizan en lo aprendido, los alumnos aprenden mediante el juego a desarrollar la capacidad abductiva para elaborar hipótesis explicativas, la capacidad de unificar los conceptos dentro de explicaciones razonables y la capacidad de trabajar dentro de una comunidad. El auto-estudio necesario y el elemento lúdico contribuyen además al nacimiento de la motivación intrínseca. <http://pensamientoycultura.blogdiario.com/>

veces no se tiene en cuenta lo suficiente esa capacidad dentro del ámbito escolar. Peirce nos ha enseñado que la imaginación puede entrenarse; es tan poderosa que trabajando junto a la razón proporciona cada hipótesis abductiva, cada avance de nuestro conocimiento, pequeño o grande, y puede contribuir también a nuestro comportamiento ético, pues incluso podemos llegar a construir hábitos a base de imaginación.

Presente, pasado y futuro encuentran una unidad en la imaginación. Una imaginación empobrecida hace que seamos incapaces de lidiar con nuestros problemas porque no podemos superar una perspectiva plana, entorpece las relaciones humanas porque no podemos ponernos en el lugar del otro, nos impide apreciar las distintas dimensiones de la experiencia, disfrutar de las manifestaciones artísticas, etc. La imaginación nos da la libertad para abandonar una vida aislada y empobrecida, para crecer, para transformar nuestra experiencia y enriquecernos. La imaginación es el puente que nos permite comunicarnos con los demás e ir acercándonos poco a poco a la verdad en comunidad, teniendo siempre presente que no hay una sola forma de hacerlo, sino que cada uno lo hace desde su propia experiencia.

Tenemos que acostumbrarnos a explorar imaginativamente qué significa en términos de posibilidades realizar esta o aquella acción²⁷, a examinar las posibles consecuencias y aplicaciones de las cosas. Enseñar a razonar no es sólo enseñar a alcanzar conclusiones, sino también a crear posibilidades. Esto supone el cambio de una forma de enseñar basada en los libros de texto a otra centrada en el aprender, tanto por parte del discípulo como del maestro.

—**Capacidad de abducir.** Se pueden enseñar en la escuela toda una serie de capacidades que tienen que ver con el razonamiento, con la lógica. Entre ellas debería estar la capacidad de abducir, es decir, la de ser capaz de razonar creativamente, escuchando a los sentimientos y utilizando la imaginación; puede desarrollarse la capacidad de trabajar imaginativa y libremente las experiencias y realidades que se nos presentan, de modo que se favorezca la aparición de soluciones, de hipótesis o simplemente de formas innovadoras de ver las cosas. Hay que enseñar a poner a veces entre paréntesis el pensamiento estrictamente lógico en favor de un pensamiento hecho de asociaciones y de metáforas, de imágenes. Hay que enseñar a dejar suelta la mente para que vagabundee. Lo primero, por supuesto es aprender nosotros mismos a tratar de buscar explicaciones razonables a las cosas, posibles hipótesis explicativas y a aprender los momentos que son más adecuados para ello. Ayim ha señalado que los maestros son responsables de enseñar a pensar abductivamente a los alumnos, de enseñar a hacer inferencias efectivas²⁸. Los maestros deben enseñar a los alumnos a usar sus capacidades y a pensar por sí mismos: “El maestro dirige el bote, pero la energía que lo impulsa debe venir de aquellos que están aprendiendo”²⁹.

—**Capacidad de atención.** Al enfrentarse a unas circunstancias nuevas, a la experiencia, hemos de aprender y de enseñar a los alumnos a sostener un diálogo con uno mismo, un

27 Algunos estudios han demostrado, por ejemplo, la importancia de determinados juegos entre los 2 y los 5 años para el desarrollo de la imaginación, del hacer ‘como si’: en ese sentido la intervención de los adultos contando historias, jugando con ellos es decisiva. Entre los 5 y los 8 años el niño aprende a internalizar su juego imaginativo, de forma que se desarrolla en un monólogo interior, se divierten contando historias y representando (Cf. SINGER, J (1999). Op. cit., pp. 19-22).

28 AYIM, MA (1982). *Peirce's View of the Roles of Reason and Instinct in Scientific Inquiry*. Anu Prakashan, Meerut, India, p. 102.

29 Dewey, J (1994). “Individuality and Freedom”, en *Intelligence*, p. 623. Citado por DIGGINS, J (1994) en *The Promise of Pragmatism*. University of Chicago Press, Chicago, p. 310.

diálogo que nuevamente no es estrictamente racional sino en el que intervienen imágenes (imaginación) y experiencias pasadas (memoria). Peirce habla de alcanzar un ‘perfecto equilibrio de la atención’ (CP 1.642, 1898), de focalizarla en cosas que pueden parecer subliminales pero que pueden contener la clave para obtener una nueva idea reveladora. Peirce sugiere que hay que aprender a hacer las cosas espontáneamente, sin fijar en ellas una atención fija y obsesiva que puede resultar paralizante: “Mi propia experiencia es que la auto-consciencia, y especialmente el esfuerzo consciente, son capaces de llevarme hasta el borde de la imbecilidad y que esas cosas que he hecho espontáneamente eran las mejor hechas” (CP 7.45, c.1907). Hay que recordar que las abducciones surgen en muchas ocasiones como fruto de un control especial, de una atención “desenfocada”.

—**Capacidad de detectar los problemas.** Una parte importante de la creatividad es la solución de problemas. El mismo Peirce indicó que la educación en la Universidad no debe dirigirse a formar hombres que sean capaces de obtener grandes ingresos, sino a enseñar algo que ayude a solucionar problemas (CP 5.585, 1898). Hay que enseñar no sólo mecanismos de razonamiento sino procedimientos generales para la resolución de problemas de modo creativo. Y para resolver los problemas el primer paso es, por supuesto, saber detectarlos. Es necesario saber delimitar los objetivos de la cuestión que nos ocupa. Muchas veces la clave para solucionar bien algo está en plantear las preguntas adecuadas, en delimitar bien las cuestiones. A la hora de afrontar una investigación se ha de proceder en primer lugar a una recogida de información suficiente en las fuentes adecuadas, por una parte consultando la realidad y por otra parte lo que se ha dicho sobre ella, de modo que haya bastantes datos sobre los que la mente pueda elaborar una hipótesis. Como escribió Steiner en su libro *Gramáticas de la creación*: “Las soluciones son mendigos comparadas con la riqueza de los problemas” (Steiner, 2001, 140).

Las capacidades que habría que tratar de desarrollar en los alumnos, de acuerdo con una concepción pragmatista de la educación, habrían de estar orientadas a la acción. Es preciso fomentar la capacidad de tomar decisiones y de orientar los primeros atisbos que tenemos sobre algo hacia la acción creativa, lo que sería acorde al espíritu pragmatista peirceano. Los alumnos han de *hacer* cosas, no sólo ser los receptores pasivos de unas enseñanzas. Como escribió Dewey, la educación “es un proceso de vida y no una preparación para la vida futura”³⁰, y como afirmaba el filósofo Hilary Putnam comentando a Dewey: “la solución a los problemas sociales, afirma Dewey, requiere no sólo que *digamos* a las personas qué hacer, sino que liberemos su energía de modo que sean capaces de actuar por sí mismas”³¹.

Otras capacidades que habría que fomentar serían también: la capacidad de trabajar en comunidad: el conocimiento y el aprendizaje han de verse como un logro social y los alumnos han de aprender a trabajar en grupo buscando un objetivo común y no sólo haciendo tareas iguales en compañía de otros; la capacidad de ver la ciencia y el saber como algo vivo y en desarrollo, como algo ligado a nuestro mundo a pesar de ser teórico, y no solamente como un conjunto enciclopédico de datos; la capacidad de ser dueños del propio tiempo, esto es, de saber organizarse de forma compleja y a la vez flexible y aprender a ver lo que a cada uno le va mejor sin que tienda sólo a hacer lo que se espera de él; la capacidad

30 DEWEY, J (1972). *The Early Works of John Dewey*. Vol. 5. Southern Illinois University Press, Carbondale, p. 87.

31 PUTNAM, H (1992). *Renewing Philosophy*. Harvard University Press, Cambridge.

de pensamiento metafórico, estrechamente ligada a la imaginación, que nos permite encontrar paralelos entre ideas distintas y explorar relaciones entre las cosas; la capacidad de análisis y síntesis, la capacidad de discernir entre cualidades, cosas e ideas.

Por otra parte, la educación creativa no consiste sólo en enseñar unos conocimientos o capacidades específicas. Los maestros deberían aprovechar todo lo que puede ir unido a la enseñanza, pues cuando se aprenden lecciones se aprenden también otras muchas cosas, por ejemplo a centrar la atención, el gusto o la aversión por algo, se aprenden actitudes con respecto a los compañeros, hábitos de estudio, sentimientos de duda, de seguridad o inseguridad, actitudes de confianza en las propias facultades intelectuales, etc. En este sentido la educación consistirá también en transmitir unas determinadas actitudes, como por ejemplo la de saber emplear eficazmente los estados interiores de duda y creencia. La educación ha de moverse hacia un terreno más afectivo, no sólo cognitivo, y ha de trabajar también intereses, motivaciones y sentimientos. Se trata de enseñar a *vivir* creativamente, de generar actitudes creativas, no rígidas e inflexibles. Por eso la creatividad requiere también el cultivo de una serie de actitudes y el fomento de un entorno adecuado, tal y como se verá a continuación.

ACTITUDES

—**Mente abierta.** Para ser creativos es preciso tener la mente abierta, desembarazarse de las formas rutinarias de pensar y cuestionar las evidencias. Esta actitud es quizá la fundamental para ser personas creativas y de alguna manera todas las demás se van a derivar de ella. En el ámbito escolar, donde con frecuencia se da mucha importancia a las normas, será necesario fomentar esta actitud para evitar que la creatividad de los alumnos se vea sofocada por reglas y regulaciones. Todos debemos tratar de aprender a visualizar lo que habitualmente no se ve y a considerar las cosas desde sus diversos puntos de vista. Debemos acostumbrarnos también a buscar más de una respuesta a las cosas, a acercar planos diferentes y a tener una visión general de los problemas, de manera que surjan nuevas relaciones entre distintos aspectos que cristalicen en la hipótesis creativa. Como decía Peirce, hemos de cuestionar nuestras propias creencias y cambiar la manera de percibir las cosas.

Otras manifestaciones de esta actitud abierta serían el cultivo de la curiosidad, el ser capaz de deleitarnos con lo extraño y desconocido, el aprender a escuchar a la gente y a experimentar las cosas como son, no como pensamos que son, esto es, sin prejuicios. Dentro de esta actitud se incluye también la capacidad de sorprenderse, que como Peirce afirmaba es fundamental para la investigación y para las nuevas ideas, porque es la sorpresa ante lo que no esperábamos encontrar o ante un fenómeno nuevo que demanda una explicación lo que hace que nos esforcemos en abducir y que pongamos en marcha nuestra creatividad para hallar posibles hipótesis. Hay que enseñar a los alumnos a preguntar a la naturaleza, a cambiar de perspectiva y a deshacerse de formas mecánicas de actuar. Una escuela no es sólo un lugar de aprendizaje sino también un lugar para aprender a preguntarse, a maravillarse y a sorprenderse por las cosas. Los alumnos deberían ver cómo los artistas y científicos experimentan el mundo.

—**Tolerancia.** Una manifestación concreta de la actitud abierta y, quizá especialmente necesaria en la sociedad plural y multicultural en la que vivimos, es la tolerancia. Es preciso educar a los niños desde pequeños en el respeto a lo distinto, exponerles a la diversidad cultural e inculcarles el convencimiento de que las personas diferentes pueden enseñarnos mucho. Para eso será necesario que los niños viajen, física pero también mentalmente, contarles otras maneras de ser y de vivir. Se ha de procurar que a los niños les guste lo distinto,

que tengan intereses amplios, animarles siempre al diálogo y al intercambio de puntos de vista. Hace falta también en la investigación otro tipo de tolerancia que es la tolerancia ante lo que es confuso o ambiguo. Es necesario aprender que las cuestiones muchas veces no tienen una única respuesta.

–Dar valor a la experiencia. Otra manifestación de la actitud abierta es saber centrarnos en la experiencia y en las cosas que nos rodean. Es preciso comprender mejor lo que hay a nuestro alrededor, la realidad y las efectivas situaciones problemáticas, aquello que da origen al *musément*, a la abducción, que nos sorprende en uno u otro sentido. La imaginación no puede estar separada de la realidad. Como ha escrito Childs: “Uno de los principios educativos cardinales de los pragmatistas es el de que las facultades intelectuales de los jóvenes no pueden cultivarse separadas de la oportunidad para encuentros de primera mano con efectivas situaciones problemáticas”³². Hay que fomentar en los alumnos la curiosidad natural y la duda genuina, enseñarles a experimentar con las ideas, dejar que generen hipótesis, posibilidades, soluciones para esas situaciones problemáticas.

La experiencia imaginativa que conduce a la creatividad ha de estar basada en la vida, en lo que se siente, se hace, se sufre, se goza. Además, ha de ser social y ha de tener en cuenta las distintas interacciones, pues los signos no tienen sentido desvinculados del mundo del que proceden, ni tampoco la educación puede estar desvinculada del mundo de cosas y personas que nos rodea: “esta clase de escuela debe ofrecer un programa en el cual el niño pueda proponerse planear, construir y cooperar con sus semejantes, y aprender así merced a lo que hace y padece”³³. La escuela no puede estar desvinculada del mundo que nos rodea. “El proceso educativo debe orientarse no a la búsqueda de una verdad inamovible y dogmática sino a la construcción de horizontes de verdad en los que los seres humanos reconozcan e incorporen críticamente los cambios que se producen en un mundo en continuo movimiento”³⁴. Hay que presentar en las clases problemas reales, complejos, que no tengan una única respuesta predeterminada. Hay que involucrar a los alumnos en problemas de nuestra sociedad e incluso hacer proyectos reales, “generar situaciones educativas cuya fuerza trastoque la fuerza inercial de los modos de pensar y conduzca a nuevas formas de pensar, sentir y actuar (...) que deben apuntar a un proceso continuo de indagación y rigor intelectual”³⁵.

–Flexibilidad y facilidad para reconocer el error. Como se ha visto, la abducción peirceana, que está en el corazón de la creatividad, es falible. Para ser creativos, hemos de aprender a equivocarnos. Eso significa que hemos de perder el miedo a cometer errores y llegar a valorarlos. Hay que ser flexibles para corregir el rumbo de las soluciones a medida que va apareciendo nueva información. Especialmente en las fases deductiva e inductiva, cuando hemos de probar nuestras ideas iniciales, hemos de estar dispuestos a cambiarlas e incluso a rechazarlas para ser capaces de pensar soluciones alternativas. Eso requiere una actitud de escuchar a otros, de ser lo suficientemente humildes para poner a prueba las ideas

32 CHILDS, JL (1959). *Pragmatismo y educación: Su interpretación y crítica*. Nova, Buenos Aires, pp. 82-83.

33 Ibid., p. 316.

34 FERREIRO, A (2006). “Procesos educativos y procesos de construcción de hábitos: de la fijación de la creencia al pensamiento abductivo”, en *Semiótica, lógica y conocimiento*. Homenaje a Charles Sanders Peirce. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, pp. 317-318.

35 Ibid., p. 325.

de las que estamos tan orgullosos y a las que tanto nos ha costado llegar. Se requiere buscar la información y posibles técnicas mejores, ser capaces de pasar de nuestro propio punto de vista al de las otras personas. Hay que enseñar a los alumnos una actitud que les lleve a examinar su propio trabajo, a autoevaluarse y a valorar los propios errores.

–Independencia de juicio y originalidad. Los modelos y el ejemplo de los maestros o de los padres son fundamentales para enfocar la creatividad de los niños o de los jóvenes, pero llega un momento en el que hemos de lograr que los dejen atrás. Los alumnos han de ser capaces de ir más allá de lo que saben sus profesores. Para ello el alumno debe aprender a salirse de los esquemas preconcebidos y de las ideas dadas. Hay que fomentar en ocasiones un clima de autonomía y hacer que los estudiantes trabajen sin una guía directa. Es necesario animar a los alumnos para que pasen de la actitud de “el profesor me lo dirá” a “puedo averiguarlo yo mismo”. En clase deben realizarse ejercicios en los que el alumno tenga que seguir unas normas preestablecidas, pero también deberían realizarse otros en los que tengan que ser originales. En todo caso es preciso fomentar esa originalidad que es expresión de la propia subjetividad y canalizarla de formas adecuadas.

–Perseverancia ante los obstáculos y confianza. La creatividad no es debida a un momento genial sino a un proceso continuado en el tiempo que requiere perseverancia y trabajo tenaz. Para ser creativo es preciso trabajar con constancia y con una actitud de confianza en nuestras propias posibilidades. Hemos de ser positivos y creernos que, si trabajamos, las cosas pueden salir adelante.

ENTORNO

Para lograr que las personas sean creativas es preciso por último crear el entorno adecuado: un entorno donde se tenga en cuenta cada avance y cada esfuerzo, donde las personas se sientan respetadas y donde se valore la investigación, la verdad y la belleza. Detallo a continuación algunos de los objetivos que deberían buscarse en ese “entorno creativo”.

–Hacer sentir seguros a los niños. A los niños no les gusta la novedad completa. Es preciso tender puentes entre lo que ya saben y lo que van a aprender. Por otra parte hay que ser positivo, valorar lo que está bien hecho en lugar de criticar lo que está mal hecho, resaltar las partes buenas de lo que han logrado. Muchas veces en las escuelas se alaba al que ha resuelto bien el problema, aunque no haya aprendido nada del ejercicio. Por el contrario se trata de aprender, no de hacerlo siempre bien, y así se debe transmitir en el aula. No hay que mirar sólo a lo que ha hecho sino también al niño y cómo se siente respecto a lo que ha hecho. Es necesario que los niños comprendan que cada persona tiene valor y potencial y que se sientan aceptados, aunque eso no significa que se acepte cualquier comportamiento.

–Dar libertad a los niños. La expansión y el crecimiento del niño son fundamentales. Hay que dejar participar a los alumnos. Si todo lo piensa el profesor y se limita a dar instrucciones el que será creativo será él y no los alumnos, aunque esté explicando una materia tan creativa como arte. Hay que invitar a los alumnos a que busquen ideas, a que elijan sus propios materiales. Es necesario que las clases sean una invitación a crear, no un ejercicio de reproducción, y que las lecciones se basen en ideas importantes más que en técnicas específicas. Es preciso fomentar el juego. Jugar hace que el niño descubra nuevas propiedades de los objetos. El juego enseña al niño tanto a imaginar como a seguir unas reglas, dos aspectos esenciales para la creatividad, pues lo creativo debe serlo dentro de un sistema que tiene unas determinadas normas y en el que hay que aprender a manejarse. De otro modo lo supuestamente creativo no sería sino una excentricidad.

Es preciso crear aulas abiertas en lugar de aulas tradicionales, y conjugar una mayor libertad de los alumnos junto con los suficientes recursos y apoyo. Hay que darles una mayor confianza en lugar de exigirles una adhesión ciega, y hay que dejar a los estudiantes tiempo para que piensen.

–Desarrollar la motivación intrínseca de los alumnos. Como ha escrito Teresa Amabile, la motivación intrínseca conduce a la creatividad, pero la motivación extrínseca (los plazos, el miedo al castigo, la búsqueda de la recompensa) es paralizante³⁶. A la hora de educar hay que lograr que determinadas actividades resulten divertidas y placenteras. La motivación intrínseca supone que los niños disfruten con lo que hacen. Es preciso realizar actividades que interesen a los niños, a través de las cuales sean capaces de expresar su propio yo. Hacemos mejor las cosas que nos divierten.

Si la creatividad está en la esencia de nuestra razón, si forma parte de lo que somos como personas, disfrutaremos cuando desempeñemos tareas creativas. Como ha escrito Csikszentmihalyi “cuando nos entregamos a la creatividad sentimos que estamos viviendo más plenamente”³⁷. Eso no quiere decir que no se atravesasen momentos difíciles en el camino de la creación, pero crear es principalmente algo que nos proporciona una satisfacción interior. Quizá, si nos gusta pintar, escribir o tocar un instrumento, hemos descubierto ya que al hacerlo disfrutamos y nos olvidamos del mundo, perdemos la noción del tiempo. Como describe Csikszentmihalyi, tenemos la sensación de formar parte de una realidad mayor que nosotros mismos.

Eso es precisamente lo que tenemos que procurar que descubra el niño, de modo que haga las actividades porque le resulten placenteras y no por el premio o el castigo. Es cierto que en la escuela no se puede eliminar toda evaluación y recompensa, pero sí se puede fomentar el hacer las cosas por gusto y también se puede minimizar el efecto negativo de la evaluación, dando un *feedback* que sea informativo pero no controlador, por ejemplo, diciendo no sólo buen o mal trabajo, sino explicando por qué algo está bien o no, dando criterios para mejorar, etc. No hay que someter a los niños a un exceso de control ni a una constante observación y vigilancia. El profesor no es un juez.

Los alumnos deben entender lo que hacen y no hacerlo sólo por el deber. Tienen que crear porque tienen algo que decir, no por obligación. Por ejemplo, si queremos que los niños escriban hay que conseguir que escriban no porque tengan una tarea sino porque tienen una idea. Como ha escrito Csikszentmihalyi, muchas veces las escuelas enseñan sólo la monotonía de la literatura o de la historia y no su aventura³⁸). Ser espectador no es tan emocionante como producir algo, y hay que transmitir esa emoción. No sólo hay que ser un profesor de arte, matemáticas o literatura sino sobre todo un artista, un matemático o un literato. Hay que transmitir entusiasmo.

–Dar atención individualizada a los alumnos. Cada alumno es de una determinada manera y tiene más facilidades para una cosa. Los estudiantes no son una *tabula rasa*, sino que tienen sus propias capacidades y vivencias. Como decía Peirce, no podemos hacer filosofía desde cero sino partiendo de todas nuestras ideas y creencias, de nuestras cogniciones

36 AMABILE, T (1996). *Creativity in Context*. Westview, Nueva York, p. xv.

37 CSIKSZENTMIHALYI, M (1998). *Op. cit.*, p. 16.

38 *Ibid.*, p. 154.

anteriores, de aquello que somos en un momento dado. Lo mismo se aplica a todo el aprendizaje del niño: los estudiantes tienen ideas, experiencias que merece la pena explorar. El profesor debe esforzarse por descubrir la predisposición y el interés de cada persona por un campo dado y posibilitar que pueda tener acceso a ese campo.

–**Considerar la educación ética, estética y sentimental.** De acuerdo a lo que hemos dicho en este estudio, la razón no es una facultad aislada sino esencialmente imbricada con otras dimensiones del ser humano que también pueden ser educadas y que formarán parte del ser humano creativo. Por lo tanto un ambiente que trate de estimular la creatividad y el crecimiento de los alumnos deberá tener en cuenta no sólo el progreso del conocimiento sino también otros factores que serán igualmente importantes. Desde una consideración peirceana, en tanto que la lógica se basa en las otras ciencias normativas, la educación no sólo consiste en enseñar a razonar sino que tiene que tener también consideraciones éticas y estéticas. La educación tiene que estar basada en la experiencia, que no es sólo intelectual sino también de naturaleza emocional, estética y moral. Quizá uno de los problemas más graves del sistema educativo actual sea la ruptura entre el curriculum oficial de las escuelas y la propia experiencia vital de las personas. Hace falta volver, como afirmaba Peirce, a la búsqueda del bien común que enmarque y oriente todas las acciones humanas. La educación tiene que hacer pensar a la gente, mostrar cuál es el fin, enseñar a hacer decisiones deliberadas, a conectar el pasado con el presente y a manejar el futuro.

La enseñanza habrá de incluir por tanto una educación ética que no consista en forzar a las personas a llegar a ciertas conclusiones racionales y a actuar según ellas, sino que tenga que ver con el sostener ideales para vivir que capten su imaginación³⁹. Por eso habrán de tener un papel importante la experiencia y el ejemplo. Para tener una vida buena no basta con separar lo bueno y lo malo y con eliminar lo malo, sino que es preciso acertar con metas positivas. Para tener una vida buena, hay que desarrollar la imaginación. Hay que exponer a los alumnos alternativas para enfrentarse a su vida que resulten más divertidas que ver la televisión, tomar alcohol o drogas.

La identificación de la inteligencia con la razón dejó fuera durante mucho tiempo la educación sentimental, de manera que una parte importante de nosotros quedaba completamente a la deriva. Frente a eso, es necesario tener en cuenta los cauces afectivos a través de los que transcurren las cosas. Es preciso tener en cuenta una parte de nosotros que es por naturaleza inestable, espontánea y cambiante –el sentir–, pero que es quizá lo más propio de nosotros. Es preciso educar los sentimientos y, desde la óptica peirceana, tratar de hacerlos razonables de modo que pueda ejercerse un cierto control sobre ellos.

Una educación estética en sentido peirceano enseñará a reconocer las cualidades de sentimiento, a controlarlas y a expresarlas. Hace falta aprender a comprender el propio yo, a conocer y a controlar los sentimientos. La educación ha de ser consciente de las emociones y sentimientos de los niños. Hay que tratar de hablar con ellos sobre esa dimensión, encontrar palabras y ayudarles a ellos a hacerlo. Hablar, escribir, saber describir los propios sentimientos y reconocernos en los de los demás es la única manera de mostrar lo que hay dentro, de realizar esa subjetividad que es comunicable. Por tanto hay que enseñar a la gen-

39 JOHNSON, M (1993). *Moral Imagination*. The University of Chicago Press, Chicago, p. 258.

te a comunicarse, a enfrentarse a lo que tienen dentro y que sin embargo a veces resulta tan desconocido porque no saben comprenderlo y expresarlo.

La educación estética ha de hacer también que el arte se vea no como una técnica para proyectos del colegio sino como algo central para nuestras vidas. Una educación estética debería enseñarnos a tratar de expresar la primeridad. La lectura y la escritura son decisivas para ese aprendizaje, y también en nuestro tiempo lo es el cine. Muchas veces aprendemos más acerca de lo que es el ser humano y de nosotros mismos en una narración que en un discurso académico. A través de la literatura y del cine, o de nuestro propio empeño por escribir y expresar lo que llevamos dentro, aprendemos de las vidas que podemos llevar y de lo que supone tratar de llevar esas vidas.

CONCLUSIÓN

La educación debería contribuir a formar hábitos que ayuden a aumentar la razonabilidad de las cosas, a verlas desde diferentes puntos de vista. La persona que se dibuja desde la filosofía de Peirce es una persona que tiene plasticidad, que está abierta a los demás, que puede crecer, que es creativa. El aprendizaje ha de dirigirse a crear hábitos que en lugar de coartar nuestra espontaneidad nos hagan más creativos. La educación busca el desarrollo de esos hábitos, que permiten guiar nuestros sentimientos y de alguna manera –haciendo más probable que surjan unos que otros– tener control sobre ellos, hacerlos razonables.

La educación desde el punto de vista de la razonabilidad ha de tener en cuenta también instintos, imaginación y sentimientos. Ha de educar a gente que razone bien y tenga habilidades para resolver los problemas lógicos, éticos y estéticos de nuestra sociedad: “La gente que sabe cómo tomar buenas decisiones relacionando deliberadamente cualidades de sentimiento, sensación y razón tiene los medios para construir vidas buenas”⁴⁰.

Debemos enfrentarnos a los nuevos retos de la ciencia y del mundo en general con creatividad. Hace falta encontrar el modelo educativo que –sobre estas premisas– pueda ayudar a la gente a pensar y actuar más creativamente. No se trata de que todos nosotros y todos y cada uno de nuestros hijos seamos conocidos históricamente, sino de disfrutar y de mejorar la propia vida y la de los que nos rodean. Ser más creativos nos ayudará a ser más plenamente humanos, a mejorar nuestra calidad de vida, a resolver conflictos, a acercarnos a nuestro fin, a enfrentarnos al mundo con esperanza. La creatividad puede ayudar a hacernos más felices.

40 CHIASSON, P (2001). “Peirce and Educational Philosophy”, <http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/home.htm>



***Self* y creatividad en el pragmatismo de C.S. Peirce: “la incidencia del instante presente en la conducta”**

Self and Creativity in the Pragmatism of C.S. Peirce: The Impact
of the Present Instant on Human Conduct

Fernando ANDACHT
University of Ottawa, Canadá.

RESUMEN

El artículo presenta una reflexión sobre la relevancia teórica y analítica de la creatividad y de la espontaneidad, consideradas como un aspecto central del modelo semiótico de C.S. Peirce, y lo hace a través del estudio de su incidencia en la identidad humana, en el *self*. Para ello, apelo a una serie de conceptos técnicos de la teoría de los signos peirceana, los cuales son aplicados a un abordaje analítico contemporáneo de un film de ficción realista. En su trama narrativa, bajo la forma de una alegoría realista, es posible contemplar el proceso en virtud del cual emerge en la vida de cada día la tendencia creativa al cambio, en fuerte tensión con su opuesto, la tendencia conservadora que, en caso de adquirir una hegemonía excesiva, busca convertir un estado concreto de cosas en algo permanente y opresor para la vida humana concebida como el aumento continuo de razonabilidad.

Palabras clave: Categorías faneroscópicas, espontaneidad/creatividad, Peirce, *self*/identidad.

ABSTRACT

The article discusses the theoretical and analytical relevance of spontaneity, the basis of creativity, considered as a central aspect of the semiotic model of C. S. Peirce, through the study of its incidence on human identity, on the self. To do so, I work with a series of technical concepts from the Peircean theory of signs, which are applied to an analysis of a contemporary realistic fiction film. In its plot, in the mode of an allegory, it is possible to contemplate the process whereby the creative tendency to change emerges in everyday life, in a strong tension with its opposite, the conservative tendency which, if it acquires an excessive hegemony, aims to transform a concrete state of things into something permanent and oppressive for human life, which is construed as the continuous increase of reasonability.

Key words: C.S. Peirce, phaneroscopic categories self/identity, semiotic, spontaneity/creativity.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo quiero continuar con la exploración de un tema aún subestimado, o no lo suficientemente considerado dentro de la vasta y rica obra del lógico C.S. Peirce (1839-1914)¹, a saber, la relevancia de la imaginación en la generación de sentido humano, e inseparable de dicho sentido imaginado, en la acción con propósito, una pieza angular del pragmatismo semiótico. Para ello, voy a retomar algunas reflexiones de hace ya una década sobre este aspecto menos iluminado por la reflexión de la comunidad de estudiosos del semiótico², así como las muy recientes y sugerentes reflexiones de Barrena³ sobre la importancia de la creatividad como un componente inseparable de nuestra imaginación y de nuestro comportamiento en el mundo. El ser creativo es inseparable del ser en el que nos estamos convirtiendo, a cada momento de nuestra vida. Dichos elementos están asociados especial aunque no exclusivamente a una de las categorías universales de la experiencia, según el análisis fenomenológico que de ella realiza Peirce. Procuro usar ese aparato analítico para reflexionar sobre la identidad humana en tanto proceso de crecimiento del sentido, una forma privilegiada de la semiosis, y para tal fin empleo el término inglés '*self*', para referirme al 'sí mismo', una práctica que ya es de uso corriente entre psicólogos y otros especialistas de habla española. En continuidad con publicaciones anteriores⁴, recurro a la oposición entre 'identidad', concebida como un producto interpretativo manifiesto, específico, que se encarna en un momento dado de la historia de una persona o una sociedad (ej. el rol de padre o de funcionario, el pertenecer a una cierta etnia o nación, etc), por un lado, y el '*self*', entendido como el proceso mismo que evoluciona a través de un movimiento interpretativo constante, sea éste consciente o no, y que produce de modo puntual esos enclaves socio-históricos que son nuestras identidades, esas formas singulares del ser en el mundo⁵.

Además de recurrir a trabajos analíticos sobre la semiótica peirceana, he de valerme aquí de una producción audiovisual reciente, de un film que constituye una reflexión vivaz sobre el tema teórico que me convoca. En un texto escrito en colaboración⁶, desarrollamos la idea del cine como un auténtico "ensayo icónico-simbólico" sobre una cuestión tan compleja y humana como lo es la subjetividad, la cambiante auto-definición de la persona. Así, deseo extender esa propuesta analítica, y plantear la interrogante sobre cómo es que ocurre el cambio en el *self*, cómo acontece la irrupción de la espontaneidad, imaginación mediante, en unas circunstancias históricas y sociales que parecen diseñadas especialmente para

1 Citaré su obra del siguiente modo: CP X.XXX, en referencia a la edición de los *Collected Papers*; EP1 y EP2 para los dos valiosos volúmenes editados por el Peirce Edition Project, a cargo de la edición cronológica de las obras de Peirce.

2 ANDACHT, F (1996). "El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce", *Anuario Filosófico* XXIX/3, pp. 1265-1289.

3 BARRENA, S (2007). *La razón creativa*. Rialp, Madrid.

4 ANDACHT, F. & MICHEL, M (2005). "A Semiotic Reflection on Self-Interpretation and Identity", *Theory & Psychology* 15, pp. 51-76; ANDACHT, F. & MICHEL, M (2007). "El turista accidental: el cine como ensayo icónico-simbólico sobre la identidad humana", en *Colección Latinoamericana de Semiótica. Semióticas del Cine*, Vol. 5. Univ. del Zulia, Maracaibo.

5 Esta distinción la tomamos de la obra de WILEY, N (1994). *The Semiotic Self*. University of Chicago Press, Chicago.

6 ANDACHT, F. & MICHEL, M. (2007). *Op. cit.*

impedir tal estado de cosas. A través de una consideración detallada del laureado y polémico film alemán *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Alemania 2006 – de aquí en adelante *LVDO*), formulo y procuro responder a esta pregunta fundamental que tiene que ver con el cambio y con la permanencia: ¿por qué y de qué modo somos capaces de cambiar y de seguir siendo lo que decimos, sentimos, creemos o pensamos que somos? ¿Cómo acaece el cambio, a pesar de la persistencia de la ley, del funcionamiento de la regla más tenaz y violentamente impuesta? Tal como lo entendió Peirce, en su visión heracliterana del sentido y del mundo, la realidad supone un cambio constante. Microscópico e imperceptible, o torrencial y dramático, allí está siempre ese flujo incontenible en el que vivimos y significamos, ese que nos va transformando, incluso cuando estamos del todo convencidos de que nada se moverá en nosotros, de que al igual que firmes árboles, estamos plantados en medio de la existencia con la fijeza del tronco, gracias a la pertinacia de nuestra voluntad. Y sin embargo... la creatividad, el surgimiento inopinado pero irresistible de la espontaneidad, de leves cualidades, de sugerentes visiones, ya sean externas, o las más inasibles aún que provienen del interior, como el *insight*, un acceso súbito a la comprensión, en fin, todo eso nos sacude como un viento poderoso que remueve y hace caer nuestras certezas. Así aquello que parecía firme y mineral, termina siendo animado y vegetal. Barrena concluye su exhaustivo análisis sobre lo creativo en el pensamiento de Peirce acotando que el suyo ha sido un intento por “esbozar una teoría de la creatividad”, y que ella “no (se ha) detenido en casos o aplicaciones particulares”⁷. Sin pretender que la autora consideraría éste un ejemplo apropiado, ni mucho menos de su desarrollo analítico, quisiera imaginar que en sintonía con su erudito y esclarecedor estudio, el caso que he escogido entre muchos otros posibles, podría funcionar como una ilustración válida de al menos algunos de sus argumentos centrales, los que comparto ampliamente.

En una de sus conclusiones, Barrena afirma, con razón, que la creatividad no es patrimonio exclusivo de unos pocos⁸. En el film *LVDO*, el personaje central, un anti-héroe cinematográfico si los hay, es un ser casi confundido, consustanciado con sus rutinas; alguien destacado en una tarea de naturaleza invisible y ominosa: ser un espía y maestro de espías al servicio del Estado, de la República Democrática Alemana, a mediados de los años ochenta, del siglo pasado. El Capitán Gerd Wiesler sólo recibe la admiración de su superior, un antiguo compañero de clase y ahora su jerarca en el servicio de vigilancia social, el Coronel Anton Grubitz. En cambio, quien se convertirá en el objeto de la vigilancia de Wiesler, el aclamado autor teatral Georg Dreyman sí recibe de modo regular múltiples admiraciones; él es un ser atractivo física e intelectualmente, que comparte su vida y su morada con una hermosa y talentosa actriz. Sin embargo, espero demostrar en lo que sigue, que el gesto creativo que altera la subjetividad y el mundo en el que vive Wiesler no es algo de menor jerarquía. Su intervención lúcida y oportuna como la entrada precisa de un instrumento en una composición orquestal, producirá un beneficio vital e ignorado durante muy largo tiempo por el talentoso Dreyman. Tras ser removido de su cargo por sospecha de conspirar con los enemigos del Estado, Wiesler habrá de sobrevivir abriendo sobres con vapor en un claustrofóbico sótano, la más baja jerarquía dentro de ese organismo estatal de vigilancia ciudadana. Una vez que sobreviene la liberación, junto con la caída del muro de Berlín, este

7 BARRENA, S. (2007). *Op. cit.*, p. 267.

8 *Ibid.*, p. 270.

oscuro funcionario no se convertirá en un héroe; por el contrario, lo veremos calmo y satisfecho empujando un carrito con publicidad de casa en casa, por las calles del antiguo Berlín Oriental. Con un final trágico, pero animado por un impulso de valentía semejante, cabe recordar aquí la gesta silenciosa del ciudadano alemán que el pensador Hans-Magnus Ensenberger⁹ describe como el operador solitario de uno de los intentos fallidos por matar a Adolf Hitler, poco antes de estallar la guerra. Desde su modalidad de persona común, con una educación básica, el oscuro carpintero que fue Johann Georg Elser (1903-1945), en 1939, consiguió colocar una bomba en la cervecería de Munich donde daría un discurso el Führer. Cuando lo detuvieron, en un tren, mientras intentaba escapar a Suiza, les fue muy difícil a las fuerzas de seguridad nazis creer que aquel ser humano con escasa educación básica había actuado solo, por sus propios medios e inspiración, sin ser parte de una conspiración mucho mayor. Por eso apoyo decididamente la propuesta crítica de Barrera de no distinguir entre una creatividad mayúscula, escrita y concebida de ese modo, frente o contra una minúscula, y de menor relevancia¹⁰.

Mi conclusión apunta a revelar teóricamente la centralidad que el acto imaginativo de hecho posee en el ámbito de la subjetividad, en el modelo teórico del semiótico Peirce. La acción imaginada no es una evasión misteriosa, una fuga a ese paisaje neblinoso del tan mentado ‘imaginario’ colectivo o personal, ni tampoco la considero como un efluvio proveniente del ámbito fantástico, sino como un rasgo real, constitutivo de todo ser humano, en su existencia cotidiana. Al igual que los duros o concretos objetos del mundo –sean estos teorías, utopías o sillas de roble– incide en nuestro ser en el mundo, y en nuestra constante actividad de significarlo. El posibilismo libérrimo que, incluso en las más adversas condiciones para la creatividad, nos permite expresar de modo espontáneo nuestros anhelos, dudas o creencias; es esa especie de ligera brisa que emerge sugerente pero consigue alterar por completo el universo. Poder avizorar un estado de cosas tan leve y sutil como una burbuja de jabón, es suficiente para que se ponga en movimiento la muy concreta y densa maquinaria del mundo que nos rodea, para alterar ciertamente nuestra vida y la de los otros. Muy grande es el poder de la cualidad absoluta, de la “categoría de lo Primero, la idea de lo que es tal como es sin consideración de ninguna otra cosa” (CP 5.66), cuando ésta adquiere primacía en nuestras vidas. Esa hegemonía de la Primeridad, aún si pasajera, hace que esos momentos merezcan ser llamados ‘estéticos’, aunque nada tengan que ver con la creación de una obra de arte, del tipo que sea. Aunque recurriré a un ejemplo concreto de esa clase de producción humana, lo haré porque ella aborda como tema, o quizás sería mejor decir como un problema a tratar, el cambio identitario impulsado por la imaginación, y lo hace de un modo no demasiado diferente a como lo podría haber hecho un tratado.

En resumen, en este trabajo aspiro a demostrar que:

a. la imaginación es un componente clave de nuestro *self* o proceso identitario concebido como un signo en desarrollo continuo, cuyo incremento en complejidad y en capacidad de comprensión de los otros y de nosotros mismos ocurre mediante encuentros comunicacionales.

9 ENZSENBERGER, HM (1984). *Migajas políticas*. Anagrama, Madrid.

10 BARRERA, S. (2007). *Op. cit.*, p. 271.

b. No hay un corte radical entre el impulso creativo universal, esa tendencia que promueve, junto a los hechos y a las reglas, la determinación creciente de los signos, gracias al funcionamiento cooperativo de las tres categorías universales de la experiencia y el aporte del artista o del científico destacados, que ofician de faros en la historia de la humanidad.

c. Hay formas de organización social históricas, más allá de su color o sesgo ideológico, que entronizan el dualismo, esa forma reduccionista de ser y de entender el mundo. En esos sistemas, la reintegración transgresora, valiente y creativa del sinequismo o tendencia continuista consigue re-establecer imaginativamente un estado de cosas de mayor razonabilidad en el mundo de lo humano.

d. En el producto artístico analizado, un film alemán contemporáneo, es posible contemplar la recreación ficcional de una instancia histórica que pone de manifiesto un proceso imaginativo que denominé 'la puesta en iconicidad'. Se trata de un acto de emulación admirativa de la persona que maximiza el componente estético (y no necesariamente artístico) de la subjetividad, y que de ese modo incrementa la razonabilidad del *self* como signo que nos vuelve parte de un mundo enriquecido cualitativamente.

ESPONTANEIDAD, UN ELEMENTO INASIBLE Y VITAL DE LA IDENTIDAD HUMANA

La mayor parte de los hombres traiciona de continuo a ese *sí mismo* que está esperando ser, y para decir toda la verdad, es nuestra individualidad personal un personaje que no se realiza nunca del todo, una utopía incitante, una leyenda secreta...¹¹ (Ortega y Gasset, 1980/1957, p. 32-33).

Una influencia no demasiado conocida del análisis fenomenológico peirceano del universo que se encuentra en la base de su teoría semiótica madura, a saber, la faneroscopia, es la que dicho modelo ejerció sobre el creador vienés del psicodrama, Jacob-Levy Moreno. Crítico de Freud, de un modelo del aparato psíquico que él consideraba en exceso determinista, Moreno apeló a la espontaneidad para desarrollar su propia teoría del funcionamiento de la psiquis. Cuando establece los principios del psicodrama, Moreno escribe con admiración sobre "las asombrosas referencias (de Peirce) a la espontaneidad que permanecieron inéditas hasta mucho tiempo luego de su muerte"¹². Recordemos ahora la caracterización del modo más básico o fundamental de la experiencia, la Primeridad, según Peirce, como todo aquello que posee "la característica de no resultar por ley de algo antecedente (como) novedad, frescura y diversidad" (CP 1.161; 1.356, citado por Moreno, *Ibid.*). En la visión arquitectónica peirceana del cosmos (CP 6.59), cuya deuda con el evolucionismo darwinista es clara, la indeterminación original o espontaneidad desempeña un papel central como principio de crecimiento vital:

11 ORTEGA Y GASSET, J. (1980/1957). *El hombre y la gente*. Revista de Occidente, Madrid, pp. 32-33.

12 MORENO, J.L. (1978). *Psicodrama*. (D. WAGNER, Trad.) Ediciones Hormé, Buenos Aires, p. 9.

Al admitir así la pura espontaneidad o vida como un rasgo del universo, que actúa siempre y en todas partes aunque restringida dentro de límites estrechos por la ley, que produce desvíos infinitesimales de la ley continuamente, y algunos grandes con infinita infrecuencia, doy cuenta de toda la variedad y diversidad del universo, en el único sentido en el cual lo realmente *sui generis* y nuevo puede afirmarse que ha sido analizado.

En ambas teorías, la semiótica y la psicodramática, el cambio espontáneo es un rasgo constitutivo del funcionamiento universal, algo que vale tanto para los procesos humanos como para los naturales, y esta posición es compatible con la regularidad producida por todas las formas de la ley. Hay, no obstante, una crítica de Moreno¹³ a la concepción de espontaneidad en Peirce, a saber, su asociación con el azar. El fundador del psicodrama creía que el comportamiento espontáneo en la vida de los seres humanos no emergía de un modo arbitrario, azaroso, sino que involucraba “la habilidad de un sujeto de enfrentarse a cada nueva situación de forma adecuada”¹⁴. En mi enfoque de la subjetividad humana, y de su dimensión creativa, espontánea, es posible tomar en cuenta la preocupación de Moreno y también buscar una visión más compleja de lo espontáneo en la teoría de Peirce sobre el universo. En verdad, la Primeridad que conlleva la espontaneidad explica la introducción de lo nuevo de un modo que resulta inseparable de la operación de tendencias, de leyes configuradoras de hábitos, pero lo hace de un modo no mecánico (ver CP 1.174). De esta manera, quiero dejar claro que Peirce no redujo la espontaneidad sólo al azar. El hecho de reconocer la importancia del azar en la vida, como lo hizo el lógico (CP 6.62), no contradice el funcionamiento teleológico de la generación de sentido, i.e., la emergencia de regularidades en la naturaleza y en la humanidad, por obra de causas intrínsecas. El modelo triádico de la semiótica considera el posibilismo ontológico del azar como una parte integrante del funcionamiento general del universo.

Lo que quizás faltó en el abordaje crítico de Moreno sobre la espontaneidad en Peirce es el modo en que el azar se combina con las tendencias ordenadoras en la semiótica, en lugar de limitarse a postular una oposición dualista y reduccionista entre ambos componentes. Por otra parte, la interpretación está siempre vinculada a algún fin, lo que explica el comportamiento adaptativo, dotado de propósito, de los seres humanos, y también de cualquier forma de vida no humana. La siguiente cita me parece una buena respuesta a la objeción que hace Moreno al pensamiento de Peirce (CP 6.63) sobre lo espontáneo:

Acometer la explicación de cualquier cosa diciendo audazmente que se debe al azar sería, en verdad, fútil. Pero no es esto lo que yo hago. Hago utilización del azar en primer lugar para dejar lugar al principio de generalización, o tendencia a formar hábitos, que sostengo ha producido todas las regularidades.

Puesto que nos encontramos en el ámbito de lo psíquico, vale la pena recordar al pensador del psicoanálisis en su bien conocida invocación a escuchar a los poetas. Y en tal sentido, quiero evocar aquí una frase que se reitera en la obra del escritor argentino Jorge L.

13 MORENO, JL (1978). *Op. cit.*, p. 9.

14 *Ibid.*, p. 81.

Borges¹⁵, y que plantea de modo epigramático la dialéctica entre lo espontáneo y libérrimo, y lo ordenado y regular, como elementos inseparables en el metabolismo del universo, sea éste humano o no:

El universo requiere la eternidad. Los teólogos no ignoran que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Por eso afirman que la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo.

En el presente contexto, es aún más interesante el uso que hace el escritor de la misma frase cuando la pone en boca del siniestro protagonista del relato “Deutsches Requiem”¹⁶. Antes de ser condenado y seguramente ejecutado, Otto Dietrich zur Linde, ex comandante de un campo de concentración nazi, reflexiona en los siguientes términos sobre la “justificación” de sus actos y, por ende, de toda su existencia, cuando tras la frase inicial sobre la atención divina como motor universal citada arriba, él agrega:

Nadie puede ser, digo yo, nadie puede probar una copa de agua o partir un trozo de pan, sin justificación. Para cada hombre esa justificación es distinta; yo esperaba la guerra inexorable que probaría nuestra fe¹⁷.

En ese mismo relato, en el cual el narrador borgeano discurre sobre el funcionamiento de “una teleología individual” en nuestras vidas, vemos debatirse de modo alegórico y análogo a lo que ocurre en el film alemán que consideraré en la próxima sección las tres dimensiones de la semiosis: los duros hechos que nos golpean de modo ciego, tal como accidentes, el más o menos previsible derrotero de la vida en tanto hábito cuya dirección el paso del tiempo nos permite ir conociendo, y el inquieto e imprevisible posibilismo, la irrupción de lo espontáneo constitutiva del origen de cambios imperceptibles o notorios, que impiden que las tendencias se fosilicen como materialidad pura, rígida. Con cierto desdén aristocrático y estoico, “el subdirector del campo de concentración de Tarnowitz” piensa que “no hay consuelo más hábil que creer que hemos escogido nuestras desdichas”¹⁸, él está convencido de que, más allá de cualquier decisión y, *a fortiori*, imaginación de otras acciones posibles para moldear nuestra existencia, existe para toda persona “la secreta justificación de su vida”¹⁹. En esta concepción de la inevitabilidad de lo humano, no hay espacio alguno para el poder imaginante, para las sugerencias sutiles y poderosas de la Primeridad, la categoría faneroscópica asociada a lo icónico, al libre juego de semejanzas posibles y cualitativas, gracias a las cuales lo novedoso y lo impensado pueden un día volverse una nueva norma, convertirse en leyes diferentes, más humanas, por ejemplo.

15 BORGES, JL (1998). “Historia de la Eternidad”; “Deutsches requiem”, en *J. L. Borges Obras Completas*. Vol. I, Emecé, Buenos Aires, p. 363.

16 Este relato fue publicado trece años más tarde, en la colección de relatos titulada *El Aleph*.

17 BORGES, JL (1998). *Obras Completas*. Vol. I, p. 577.

18 *Ibid.*, p. 578.

19 *Ibid.*, p. 579.

En un original análisis de la identidad humana desde el punto de vista semiótico y pragmatista, Wiley²⁰ propone como tesis central de su obra la distinción entre el *self* en cuanto proceso generativo, es decir, la interpretación como semiosis, y sus resultados concretos, históricos, las identidades particulares, como aquello que es interpretado. De ese modo, habría una tensión entre repetición e innovación, en términos de teleología de Peirce; vemos aquí la cooperación de la regularidad y de la originalidad en nuestra vida, y a partir de ambas tendencias asistimos al surgir de la autonomía, de la innovación, en una palabra, del impulso creativo que nos permite desafiar la fuerte inercia que nos condenaría a un universo fijista, fosilizado. Como resultado adverso de la estereotipia de la identidad, Wiley²¹ describe la perturbación que sobreviene cuando “una identidad se vuelve el sustituto funcional de la estructura y desplaza el rol del *self*”. En ese instante, se produce un desequilibrio patógeno entre la tendencia hacia la regularidad y aquel movimiento que nos induce a la originalidad, en nuestra vida de cada día. Este triunfo de la direccionalidad tética²² hace que una identidad concreta usurpe la totalidad del proceso del *self*. Y como una consecuencia de esta distorsión, el rasgo dialógico del pensamiento humano peligra, el intercambio signico con los otros y con el mundo disminuye, y por ende se ve amenazada la posibilidad del cambio de hábito semiótico.

Mediante la consideración detallada de un artefacto artístico, de un film de ficción realista, espero poder presentar en términos concretos algunas nociones teóricas abstractas como creatividad, espontaneidad, Primeridad, razonabilidad creciente, y la integración de tendencias conservadoras e innovadoras, en lo que respecta a la identidad como proceso o *self*, y a sus efectos históricos e individuales o colectivos, las identidades particulares. Sin la incidencia imaginativa de lo espontáneo en la acción de los signos o semiosis, no es posible concebir el cambio, la irrupción de lo nuevo, la transgresión de la Ley en aras de nuevas generalizaciones, más razonables, el fruto de una visión posibilista que amplifica el carácter del presente²³, expandiéndolo en un horizonte que nos libera de la opresión y de la ciega obediencia a un orden de cosas injusto.

Quiero argumentar que la espontaneidad, en el modelo triádico de Peirce, es ese ingrediente vital que nos es dado contemplar y ejercer, cuando en la interminable lucha contra la supremacía o poder desmedido de la Terceridad, la categoría de lo regular y previsible, imaginación mediante, conquistamos el derecho cualitativo de considerar la necesidad presente, los hechos que nos limitan a un lugar y tiempo dados, a la luz del posibilismo, y nos soñamos otros, y crecemos. En esa ampliada razonabilidad de la que nos habla con gran precisión Alexander²⁴, nos encontramos nuevos al renacer, surcando raudos por el proceso del *self* como determina-

20 WILEY, N (1994). *The Semiotic Self*. University of Chicago Press, Chicago.

21 Ibid., p. 38.

22 ALEXANDER, V (2002). *Narrative telos: The ordering tendencies of chance*. Disponible en http://www.dactyl.org/directors/vna/Narrative_Telos.htm

23 ALEXANDER, TA (1993). “J. Dewey and the Moral Imagination: beyond Putnam and Rorty toward a Post-modern Ethics”, *Transactions of the C. S. Peirce Society*, XXIX, pp. 369-400.

24 ALEXANDER, TA (1990). “Pragmatic Imagination”, *Transactions of the C. S. Peirce Society*, XXVI, pp. 325-348; (1993). “J. Dewey and the Moral Imagination: beyond Putnam and Rorty toward a Postmodern Ethics”, *Transactions of the C. S. Peirce Society*, XXIX, pp. 369-400.

ción semiótica creciente²⁵. En cambio, cuando nos encontramos enfundados en la camisa de hierro inclemente de una única identidad asfixiante, esto nos lleva a creer que ya no hay donde ir, ni qué soñar, pues la imagen y el cuerpo se han confundido en una inmóvil y conformista posición. Todo el ser entonces se agota en esa identidad inamovible.

Aunque el título del film considerado, *La vida de los otros*, parece apelar de modo explícito a la categoría de la Segundidad fenomenológica, a la experiencia de choque o resistencia a algo diferente de sí mismo²⁶, esta obra artística me habrá de servir para demostrar cómo, en todo momento, los tres tonos del pensamiento o modos de ser que analiza la faneroscopia peirceana acontecen de modo simultáneo, pero lo hacen a la manera de un caleidoscopio, una configuración inestable por excelencia. El film comienza poniendo en escena la práctica policial de convertir al otro en un espécimen típico, tan sólo un ejemplo de las reglas que el buen funcionario debe aplicar sin pensar, para así ejercer su oficio de espionaje para el sistema, para un Estado que todo lo ve y que condena el menor desvío ideológico. Así la ocurrencia singular que es una persona se disuelve en la casuística general, sin por ello aumentar la razonabilidad de ese universo burocrático y deshumanizado. Por ese motivo, uno de los elementos más llamativos del relato filmico de *LVDO* es la primacía creciente y subversiva de lo cualitativo puro, de la Primeridad, del componente estético de la existencia cotidiana. A ese nivel ocurre la revelación de la verdad, de un mundo diferente, cuya razonabilidad crece de modo perceptible. En un ámbito donde la imaginación ha sido condenada al exilio, el posibilismo, la imaginación moral²⁷ también han sido desterrados. En esa tierra baldía, el otro sólo es considerado como un obstáculo, como una amenaza, o como instancia de un conformismo apaciguador. Se trata de un ámbito donde todo está brutalmente sometido a una Ley ubicua y feroz, aunque oculta, como los calabozos donde se interroga a los que caen en desgracia en ese régimen.

Para este sistema social nada puede ser más transgresor que la invasión de lo “puro, original, de esa absoluta posibilidad cualitativa”²⁸. Por eso, como lo aprenderá amargamente en el film el dramaturgo Georg Dreyman, inclusive la obra de un creador que se concibe a sí mismo como un ser independiente, como es el caso de este personaje de *LVDO*, sólo puede ser valorada por la burocracia reinante en virtud de su carácter (involuntariamente) apologético del estado de cosas presente. Aunque este artista vive de su imaginación, esa capacidad, de modo sutil, ha sido regimentada y explotada por el sistema para fines propagandísticos. Cabe citar aquí la explicación de Hausman²⁹ sobre el funcionamiento simultáneo y ubicuo de las categorías faneroscópicas:

25 COLAPIETRO, V (1989). *Peirce's Approach to the Self. A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*. State University of New York Press, Albany.

26 “Un niño oye que dicen que la estufa está caliente. Pero no lo está, él dice; y, de hecho, ese cuerpo central no lo está tocando, y sólo aquello que toca está caliente o frío. Pero él lo toca, y encuentra el testimonio confirmado de un modo impactante. Así, él se vuelve consciente de su ignorancia, y es necesario suponer un *self* en el cual esa ignorancia pueda ser inherente. Así el testimonio nos da el primer albor de la auto-conciencia” (CP 5.233).

27 JOAS, H (1999). *La créativité de l'agir*. Les Éditions du Cerf, Paris; ALEXANDER, TA (1993). “J. Dewey and the Moral Imagination: beyond Putnam and Rorty toward a Postmodern Ethics”.

28 HAUSMAN, CR (1979). “Value and the Peircean Categories”, *Transactions of the C.S. Peirce Society*, 15, p. 206.

29 *Ibidem*.

Aunque Peirce describe cada una de las categorías por separado, él enfatiza que las categorías son ingredientes que se encuentran juntos en cada fenómeno. Una puede dominar a tal punto que se puede pensar que el fenómeno representa a la categoría de modo exclusivo. Pero, en realidad, todas las categorías se encuentran presentes en el fenómeno.

Aunque dos de las categorías son pre-rationales, o irracionales, Hausman acota que ellas funcionan en conjunto como “las condiciones de toda experiencia inteligible”³⁰. Cabe plantear que en un sistema sociopolítico donde la libertad de expresión, y por ende, la subjetividad, se encuentran seriamente coartadas, se decreta, *a fortiori*, una suerte de exilio de una de las tres categorías, junto con el imperio tiránico de las otras dos. En el análisis del film *LVDO*, veremos cómo una Ley implacable, la seguridad estatal, y la atención obsesiva a cualquier hecho para detectar eventuales desvíos de la legalidad imperante y ubicua, intentan desterrar de la vida cotidiana, social, política y cultural lo imaginativo, la espontaneidad, el aporte propio de la Primeridad en nuestra existencia. El relato filmico de *LVDO* puede resumirse en términos semióticos como una reconsagración del posibilismo libérrimo, de lo que nos permite imaginarnos otros, y abandonar la excesiva constricción de una solitaria y claustrofóbica identidad para embarcarnos proteicos en la travesía del *self* como proceso de crecimiento, de una razonabilidad evolutiva. Esto es lo que expresa con lucidez Barrena³¹, cuando, en la conclusión de su texto, ella postula la inseparable unión entre libertad, creciente razonabilidad y creatividad en el ámbito humano:

Cuanto más crecemos más capacidad tenemos de crecer, de seguir buscando novedad y razonabilidad. (...) La creatividad (es) la capacidad de introducir nueva racionalidad en el universo, algo que todo ser humano es capaz de hacer combinando lo nuevo y lo que ya es, en ese proceso de continuidad que preside el universo y la vida de los seres humanos.

LA SUGERENTE SUBVERSIÓN DE LA PRIMERIDAD ESTÉTICA EN UN RÉGIMEN TIRANIZADO POR LA LEY Y SUS INDICIOS

No sería difícil afirmar que la trama del film *LVDO* no es más que un melodrama europeo hecho al estilo industrial hollywoodense, que utiliza e inclusive explota una época del pasado reciente como si fuera un fresco histórico, y que el conjunto está sazonado por una ideología conservadora o reaccionaria³². En lo que sigue, aspiro a presentar un argumento diferente, inclusive opuesto a esta visión algo simplificadora de lo que está en juego en la trama narrativa, y claro, ideológica de la película alemana que ganó el máximo galardón norteamericano otorgado al cine extranjero en 2007. Sin negar o siquiera minimizar el uso de recursos dramáticos pro-

30 *Ibidem*.

31 BARRENA, S (2007). *Op. cit.*, p. 273-4.

32 Entre varios ejemplos críticos de la prensa de calidad cabe citar el de Garton Ash, T (2007). “The Stasi on Our Minds”. *The New York Review of Books* Vol. 54, No. 9 (31.05.07), y de las muchas reseñas y comentarios disponibles en internet, puede verse la posición crítica de JENNINGS, T (2007). *Rehabilitating Big Brother*, disponible en: <http://libcom.org/library/i-lives-others-i-dir-florian-henckel-von-donnernsmarck-reviewed-tom-jennings>

prios del cine clásico comercial, sostengo que *LVDO* no explota sino que explora, en el modo ficcional narrativo, la cuestión de la creatividad en relación a la subjetividad humana, y lo hace exponiendo al mismo tiempo a su otro, es decir, la supresión de aquello que nos habilita a esa condición imaginante. ¿Qué ocurre cuando está rigurosamente vigilada y castigada la generación de lo nuevo, de lo inesperado y original en el seno de la vida cotidiana? Lo que podría interpretarse como un drama pasional-personal de alguien que, por una serie de circunstancias altamente idiosincrásicas, muda de parecer, o como reza la expresión inglesa, que sufre un cambio de corazón (*a change of heart*), posee suficientes elementos en su textura estética —las cualidades intrínsecas de este signo complejo que es toda obra de arte— pero sobre todo en su armazón lógica —el desarrollo argumental del relato— como para habilitar al espectador a contemplar una suerte de alegoría fílmica sobre la evolución de ideas y de los sentimientos nuevos, a ver en primerísimo plano la creatividad en estado naciente, cuando ésta irrumpe en la matriz cotidiana. Por eso me referí antes a este film como si fuera un ‘ensayo icónico simbólico’, un signo capaz de generar reflexiones que nada pierden por estar expresadas mediante imágenes y sonidos en una gran pantalla.

El hecho de que dicha vida sea representada ficcionalmente, en el modo realista, no altera su validez como una sugerente reflexión sobre la existencia de los seres humanos. ¿Qué otro sentido tendría el arte, sea éste realista o no, si no fuese interactuar, complementar y ahondar nuestros signos de cada día, y así ampliar nuestro horizonte hermenéutico? Al menos ésta es la visión sinequista (*CP 7.571*), enemiga acérrima de toda dicotomía irreconciliable que deja para siempre aislados a los elementos que contraponen. Esta visión continuista del mundo es la que defenderé aquí como una premisa fundamental de mi análisis. En el caso presente, se trata de la creencia en una perfecta continuidad entre arte y vida, es decir, entre uno de los frutos más prestigiosos del imaginar, por un lado, y la existencia que transcurre de modo aparentemente rutinario, por el otro. Por lo tanto, mi tesis es que en el film *LVDO*, la peripecia dramática no sólo recrea imaginariamente una época y un acontecimiento verosímil, en el sentido aristotélico, sino que además nos proporciona un signo complejo para entender mejor cómo surgen las nuevas ideas, cómo cambia el mundo a pesar de la poderosa tendencia a su persistencia inmutable. Tanto a nivel subjetivo, en el ámbito del *self* o proceso auto-interpretativo de cada ser humano, como a nivel societal, se debaten en todo momento estas dos formas de ser complementarias, la conservadora y la innovadora. Aún en el sistema sociopolítico más antagónico al cambio, como el que es recreado minuciosamente en *LVDO*, o precisamente en uno de muy alta constricción, emergen en todo momento las fuerzas y los vectores del cambio. Una instancia de este fenómeno, en apariencia banal pero que no lo es, ocurre al comienzo del film. A instancias de Wiesler, en aras de la igualdad socialista, éste convence a su jefe, el Coronel Grubitz, a que compartan la mesa con sus subordinados, para el almuerzo, en el ascético comedor del organismo de seguridad. En el otro extremo de la misma, hay un grupo pequeño de funcionarios jóvenes, uno de los cuales comienza a contar un chiste que ridiculiza a Honecker, el Secretario General del Partido Socialista Unificado de Alemania y jefe del Estado democrático-alemán (RDA). Él no percibe los gestos desesperados de sus colegas, que, en vano, intentan hacerlo callar, a causa de la presencia intimidante de los dos jerarcas. Con una sonrisa ancha y benévola Grubitz persuade a quien comenzó el cuento a que siga adelante con la broma, como si eso fuera algo del todo inofensivo y normal. Tras el desenlace, y luego de reír con ganas junto con el bromista, el Coronel de la Stasi, encaramado abruptamente en lo alto de su rol jerárquico, le ordena al otro, con un tono seco y amenazante, que le diga su identificación completa, mientras lo increpa severamente y le comunica que será castigado por su conducta reprehensible. Casi sin transición, Grubitz vuelve a explotar en una carca-

jada, poco tranquilizadora esta vez, mientras dice con la voz entrecortada que ha sido sólo una broma. Al final del film, el espectador comprobará que no hay nada de espacio para ese tipo de juego imaginativo en un sistema organizativo que condena al exilio el posibilismo en todo su territorio; el joven oficial será degradado al escalón más bajo de la *Stasi*, como lo será también más adelante el propio Wiesler.

Poder contemplar la reconquista del modo estético de ser, el lugar sutil y poderoso de nuestra imaginación, en esa especie de modelo para armar que es un texto filmico ficcional, constituye un privilegio. En *LVDO*, tenemos la oportunidad de ver encarnadas muchas de las luminosas ideas de Peirce sobre lo creativo, sobre lo nuevo emergente en la subjetividad humana, como uno de los tres componentes necesarios del universo, una de las tres hebras que conforma la trama de toda experiencia, la Primeridad fenomenológica. Esto ocurre así tanto en el arte como en la vida, pues ésta se vale de la creación artística para verse y entenderse mejor, cara a cara, diríamos, sin el opaco velo de la rutina, que a veces anestesia nuestra percepción y nos hace olvidar la ininterrumpida mutación de todo orden, por virtud de esa aventura descubridora de mundos que es la imaginación humana.

Podríamos resumir la trama del film como una preparación imaginativa de acciones que alterarán el curso de la vida de varios personajes. Todo ocurre de un modo que me recuerda poderosamente un episodio que Peirce (*CP* 5.538) describe un par de veces en sus escritos, y que involucra a su hermano menor Herbert. Éste, a pesar de su corta edad, de modo tan inesperado como admirable, actúa con heroísmo y consigue rescatar a los suyos de un peligro doméstico inminente. Para realizar esa hazaña en el hogar, Herbert Peirce le cuenta a su hermano mayor que él se había preparado en la imaginación. En un texto anterior³³, discutí en detalle cómo el acto imaginativo sirve a modo de meditación preparatoria para la acción. De modo análogo, el Capitán Gerd Wiesler, intachable funcionario del *Ministerium für Staatssicherheit*, más conocido como *Stasi*, el organismo oficial a cargo de la seguridad en la República Democrática Alemana, irá aproximándose creativamente a un cambio radical de su subjetividad. Este proceso comienza de modo gradual, a través de un acto que voy a describir como “la puesta en iconicidad”. Me refiero así a un mecanismo de emulación, de admiración que, a pesar de algún desvío, terminará con quien fuera ejemplar oficial entregado en cuerpo y alma a una nueva causa, la de la búsqueda de esa cualidad absoluta que Peirce (*CP* 2.199), tras varios titubeos, llama “*kalós*”, el componente estético de la vida, de la ciencia y del arte. Esa conversión gradual pero irreversible a la verdad, a ser parte de una visión estética de la vida, en un sentido muy amplio de dicho término, que no se limita en modo alguno al arte, constituye el genuino asunto del film. El término “puesta en iconicidad” supone el desarrollo de un concepto aristotélico, el de “mímesis ascendente”, que retomo de mi trabajo previo sobre la imaginación en Peirce, y que extraje de la monumental exégesis de Aubenque³⁴. Como escribí entonces³⁵, ese proceso es distinto de una copia automática, pasiva; la mímesis ascendente es uno de las maneras por las que se introduce la novedad en el mundo de lo humano: por “la emulación de lo admirable, a través de la imaginación aspiramos a una visión de algo como ya logrado (*tó téleion*)”. En *LVDO*, es posible ver en primer plano cómo se conforma esa visión tética que sugiere con levedad

33 ANDACHT, F (1996). *Op. cit.*, pp. 1265-1289.

34 AUBENQUE, P (1962). *Le problème de l'être chez Aristote*. Presses Universitaires de France, París.

35 ANDACHT, F (1996). *Op. cit.*, p. 1282.

otros mundos posibles, en vez de forzar de modo brutal, como ocurre con la primacía excesiva de la diada de acción y reacción según la analiza la categoría de la Segundidad en Peirce. El desenlace de este movimiento libérrimo, cualitativo, capaz de revertir esa singular traición humana “del sí mismo que está esperando ser”, al decir de Ortega y Gasset³⁶, nos muestra una nueva forma de organizar el sentido y de comprenderse a sí mismo, es decir, una Terceridad o Ley de mayor razonabilidad, capaz de cambiar el mundo y nuestra forma de entenderlo, de ser y de estar en él con los otros.

Escribí antes que el nudo argumental de *LVDO* presenta un cambio de opinión o de parecer. Sin embargo, sería más justo afirmar que en el protagonista, el Capitán Wiesler, ocurre una especie de golpe de estado interno que, finalmente, derroca la hegemonía tiránica de dos de las categorías de la experiencia en su vida: la Segundidad de los hechos brutos y ciegos, que como tales se imponen a nosotros y exigen el despliegue físico de la voluntad, de la resistencia, y la Terceridad, que está encarnada en el film por una frase enunciada con veneración por el protagonista al comienzo, “Somos el escudo y la espada del Estado”. Éste es el eslogan o lema de la *Stasi*, el temible principio simbólico que orienta e inspira el trabajo de espionaje y de represión de un servicio inquisitorial que aspiraba a controlar todo desvío, por pequeño que fuese, en la vida de cada día. Podría agregar aquí que dicha institución estaba encargada extra-oficialmente de inhibir y de prevenir todo derrape imaginativo o “*musement*” (CP 6.458). Gracias a la gestación sigilosa pero potente de una revolución del sentimiento (*feeling*, al decir de Peirce), a la irrupción rebelde de lo cualitativo puro, de lo estético en medio de un ordenamiento desvitalizado y hostil a la creatividad, asistimos en el film a la conversión de un implacable cazador de indicios, de señales fisiológicas de la culpabilidad, en otra persona muy diferente, en alguien cuyo presente es ampliado, pues crece hasta lo impensable. La invasión de una cualidad cromática, musical, henchida de aromas y texturas seductoras en medio de la átona vida de este esbirro de la *Stasi* lo pone en contacto imaginativo con la alteridad, con el otro que era antes sólo un ser tipificado, alguien reducido implacablemente a la categoría simbólica de sospechoso, de disidente, y nunca un ser humano misterioso, interesante por sí mismo, capaz de evocar toda suerte de visión o ensueño en nuestra propia vida.

El trayecto del film *LVDO* es la preparación imaginativa para el diálogo con los otros, y consigo mismo como un otro ignorado, negado violentamente. La invitación al encuentro comunicacional genuino implica el abandono de una escucha parcial, reificadora, junto con el ceder a un impulso, a dejarse llevar por una conversación que siempre tiene el ‘riesgo’ de volverse una conversión mayor o menor en ese otro, como lo explica bien el sinequismo peirceano:

(L)a doctrina de la continuidad impide a) considerar lo mental y lo físico como irreductiblemente diferentes entre sí; y b) tratar al *self*y al otro como esencialmente excluyentes entre sí. (...) Además la vida de cualquier *selfes* inseparable de las vidas de (al menos) algunos otros sí mismos (*other selves*). El sinequista no debe decir, “Yo soy absolutamente yo mismo, y en absoluto tú” (CP 7.571)³⁷.

36 ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 32.

37 Citado en COLAPIETRO, V (1989). *Op. cit.*, p. 64.

Este especialista en la obra de Peirce, un pionero en el estudio del *self* en los escritos publicados y manuscritos del semiótico, aporta una cita de John Dewey que, creo, posee una gran afinidad con las ideas de un filósofo español no asociado comúnmente al pragmatismo, pero que con sagacidad Colapietro rescata en un momento de su análisis³⁸. De la misma obra, *El hombre y la gente*, quiero evocar otro pensamiento de Ortega y Gasset del que creo difícilmente renegaría un pragmaticista como Peirce: “El destino del hombre es pues, primariamente, *acción*. No vivimos para pensar, sino al revés: pensamos para poder pervivir”³⁹. Esta conclusión llega a poco de haber afirmado este pensador que luego de la acción puramente reactiva, y de la reflexión “teórica”, que Ortega y Gasset denomina “ensimismamiento”, el ser humano “vuelve a sumergirse en el mundo para actuar él conforme a un plan preconcebido; es la *acción*, la *vida activa*, la *praxis*”⁴⁰. Colapietro⁴¹ describe la conciencia como “el foco de conflicto entre los esfuerzos y las expectativas del organismo; cuanto más intenso el conflicto, más elevada la conciencia”, y luego cita un pasaje de la obra *Experience and Nature*, de Dewey, donde éste afirma que “Todo caso de conciencia es dramático; (y) el drama es un realzar las condiciones de la conciencia”. Para poner aún más en evidencia la feliz convergencia de pensamientos entre el pensador español y el norteamericano, voy a remitirme ahora a otro pasaje de dicho texto, que no es citado por Colapietro. En él Dewey describe magistralmente el proceso transformativo que vive Gerd Wiesler, quien al comienzo de la historia es un letal instrumento del sistema autoritario, pero que se convertirá en un *self* libre, que evoluciona en pos de una verdad que sale a su encuentro y que lo altera para siempre. En el siguiente pasaje, que, por su gran valor me permito citar en extensión, Dewey ataca cierta “doctrina realista” de la conciencia, y nos ofrece su visión pragmatista y, agrego, imaginativa:

La conciencia, una idea, es aquella fase de un sistema de significados que en un momento dado está sufriendo un redireccionamiento, una transformación transitiva. La conciencia *es* el significado de los acontecimientos en proceso de reconstrucción; su causa es sólo el hecho de que éste es uno de los modos en los cuales transcurre la naturaleza. (...) La teoría (realista) considera como el caso normal de la conciencia, aquel en el cual hay un mínimo de duda y de investigación el caso en el cual los objetos son más familiares (...) en vez de en el caso del pensamiento en el cual el indagar reflexivo (*reflective inquiry*) es necesario para poder obtener un significado”⁴².

He invocado a estos pensadores para apuntalar mi argumento central relativo al valor teórico, semiótico del film *LVDO*: de modo alegórico, este film parece responder a la pregunta que se formula Peirce (CP 5.462) sobre el alcance semiótico del pragmatismo, a saber, “cuál es la incidencia del instante presente en la conducta”, la frase que es parte del título del presente trabajo. *LVDO* nos propone el espectáculo del estado naciente de la concien-

38 *Ibid.*, p. 42.

39 ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 30.

40 *Ibidem*. Énfasis en el original.

41 COLAPIETRO, V (1989). *Op. cit.*, p. 57.

42 DEWEY, J (1958). *Experience and Nature*. Dover Publications, Nueva York, pp. 308-309.

cia, si entendemos esta última como el resultado del funcionamiento de las tres categorías faneroscópicas, y no en escasa medida del flujo móvil, fresco y original de la Primeridad, de la cualidad absoluta que nos permite acceder a un *insight* que no le pertenece aún a nadie, mucho menos al personaje cuyo *selfy*, a fortiori, cuya vida no serán jamás iguales, en virtud de ese paso casi gaseoso de lo estético en estado puro, de la cualidad que es *kalós*.

Quiero traer a colación otro elemento para ilustrar el paso desde la primacía tiránica y deshumanizada de la Terceridad —un orden impuesto por la voluntad férrea, por el dominio autoritario y amenazante sobre el otro— a la Primeridad, como ámbito posibilista de acciones no previstas, espontáneas, creativas, que no pueden sino transgredir el rígido orden liberticida. Para ello, usaré como ejemplo una expresión burocrática de la época y del lugar en los que transcurre el film, a saber, “el ciudadano públicamente leal al Estado” (*der öffentlich staatsloyalen Bürger*). La expresión designaba la condición de un ciudadano por encima de toda sospecha, como lo es al comienzo de *LVDO* el dramaturgo Georg Dreyman, hasta que arbitrariamente se reciba la orden de espiarlo para satisfacer la lujuria de un poderoso político del régimen⁴³. El uso mecánico, irreflexivo de esta clase de terminología volvía posible evacuar todo contacto real, y sobre todo imaginativo con la figura opuesta, con todo aquel que se volviese objeto de sospecha y, fatalmente, de vigilancia. En la novela *Les bienveillantes*⁴⁴, que es un pormenorizado relato de los horrores múltiples de la segunda guerra narrados desde la mirada de un oficial de las siniestras fuerzas de seguridad estatal nazi, las Divisiones de Protección (*Schutzstaffel*—más conocida como “SS”), una de las matrices históricas de la *Stasi*, encuentro una reflexión que considero complementaria a mi análisis del film *LVDO*:

Se cree todavía en las ideas, en los conceptos, se cree que las palabras designan ideas, pero eso no es forzosamente verdad, quizás no haya realmente más que palabras, y el peso propio de las palabras. (...) ¿No habrá habido más que palabras en nuestra lengua tan particular, más que esa palabra, *Endlösung*, su belleza goteteante? Esa tendencia se extendía a todo nuestro lenguaje burocrático,... en las cartas, en los discursos también, los giros pasivos dominaban, « fue decidido que... », « los Judíos han sido enviados según medidas especiales » ... y así las cosas se hacían completamente solas, nadie hacía algo nunca, nadie actuaba, eran actos sin actores, lo cual es siempre asegurador, y de cierto modo no eran siquiera actos, pues por el uso particular que nuestra lengua nacional-socialista hacía de ciertos nombres, se llegaba, si no a eliminar por completo los verbos, al menos a reducirlos al estado de apéndices inútiles (...), y así incluso se prescindía de la acción, había sólo hechos, realidades brutas ya sea presentes, ya sea aguardando su realización inevitable.

La extensa cita demuestra cómo sólo mediante el acto imaginado, imaginativo, puede recuperarse la espontaneidad, ese estado que le permitirá a Gerd Wiesler reunirse consigo mismo, y con los otros, pero hacerlo desde un lugar móvil, liberado de una Ley monológica, tiránica. Así, la acción humana recupera su subjetividad, su titularidad: son actos de

43 El ministro de cultura codicia la mujer de Dreyman, la hermosa actriz Christa Maria Sieland.

44 LITTELL, J (2006). *Les Bienveillantes*. Gallimard, París, pp. 580-581.

alguien que ha escogido ese comportamiento, y que lo ha hecho en un presente ampliado por la posibilidad, ya no más como un automatismo que habilita y favorece la monstruosa noción de actos sin actores, descrita por Littell en su novela. Es esa perversión del actuar a la que se entrega una sociedad histórica un factor clave para llevar a cabo el exterminio del otro, para cometer un Otricidio eficaz y literalmente des-humanizado, según lo describió Ortega y Gasset⁴⁵. A modo de contrapunto de esta tendencia funesta, capaz de anestesiar la atrocidad cometida mediante un encierro colectivo y obediente en una especie de gran Colonia Penal semiótica, en la que se convierte la sociedad bajo la égida absoluta del mal banal y bien templado, quiero evocar la siguiente descripción de Peirce del signo perfecto, aquel que “está perpetuamente siendo actuado por su objeto, del cual está perpetuamente recibiendo los incrementos de nuevos signos.... En adición, el signo perfecto nunca cesa de sufrir cambio (de una clase espontánea)”⁴⁶.

VIAJE DESDE EL CENTRO DE LA LEY HASTA SU TRANSGRESIÓN ESPONTÁNEA Y ESTÉTICA

En esta sección, voy a presentar de forma analítica y descriptiva las diversas etapas que atraviesa el *self* del protagonista de *LVDO* en su derrotero imaginativo, liberador, en pos de la verdad y de esa casi indefinible cualidad que es el objeto de la ciencia normativa estética, lo *kalós*, dentro del sistema de ciencias arquitectónico de Peirce (CP 2.199). Aunque hay cierta superposición o coincidencia de estas escenas con los momentos de mayor tensión dramática en el relato filmico, esto no siempre es así. Mi propósito no es realizar una crítica o siquiera un análisis cinematográfico o semiótico de *LVDO*. Del inicio hasta el fin de esta presentación, el propósito es presentar ilustraciones de la ampliación posibilista del presente por obra de la imaginación en el ámbito de la subjetividad humana.

1. EN EL COMIENZO ERA EL REINO DUALISTA DE LA OBSERVACIÓN DEL OTRO Y DE SUS INDICIOS

El relato comienza con la disección de lo humano convertido en pura Segundidad, una vez que nuestra humanidad es colocada, de modo científico y cruel, bajo la Ley kafkiana, de una Terceridad deshumanizante. En lo que podría ser una transposición de un relato del narrador checo a la segunda mitad del siglo XX, asistimos a una lección magistral sobre cómo llevar a cabo un escrutinio despiadado del Otro, una vez que éste ha quedado reducido a sollozos, temblores y a su olor, el que será celosamente almacenado en un frasco diseñado para tal fin, tal como se graban las palabras del interminable interrogatorio insomne. El docente de esa lección en crueldad no es otro que el Capitán Wiesler, a quien contemplamos en todo su eficaz y gélido esplendor de funcionario modelo. La suya es una vida dedicada a una tarea excluyente: extraer el máximo de información de quienes han incurrido en la sospecha del régimen. En su tratado sobre el *self* semiótico, Wiley⁴⁷ describe la perturbación psíquica y semiótica que ocurre cuando “una identidad se convierte en el sustituto funcional de la estructura y se apropia del rol (del *self*)”. Más adelante en el film, esta primera

45 ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 32.

46 MS 283, pp. 116-117. Citado por COLAPIETRO, V (1989). *Op. cit.*, p. 58.

47 WILEY, N (1994). *Op. cit.*, p. 38.

impresión es corroborada cuando acompañamos al esbirro a su casa, un espacio que podría estar habitado por cualquiera, o mejor, por nadie, apenas un sitio donde prepararse para otra jornada de trabajo, con el menor gasto posible de energía imaginativa o afectiva. Nada parece pertenecerle allí, nada nos habla de un *self* en desarrollo; ese lugar habitado encarna espacialmente la impersonalidad de la Ley que ya vimos en acto.

Tampoco registramos algún cambio en su ser cuando Wiesler es invitado por el Coronel Anton Grubitz a ver una obra teatral. Siempre instalado en esa identidad particular, estrecha y monótona como un uniforme, el interrogador observa con binoculares la obra y a un hombre elegante que sigue su desarrollo desde un costado del escenario. Wiesler concluye que éste, Georg Dreyman, el autor, tiene un aspecto arrogante que él conoce muy bien, y que eso es un indicio de culpabilidad probable. Por eso le ofrece a Grubitz ponerlo bajo vigilancia. Wiesler no hace el menor comentario sobre el arte escénico que presenció; él parece tan distante de la representación como de sus propios afectos. Antes de poder convertirse en un público empático y activo, como el que Horacio describe en su máxima, *de te fabula narratur*, el impávido oficial de la *Stasi* habrá de sufrir un cambio radical, deberá emprender una odisea por su “imaginación moral”⁴⁸. Sólo así conseguirá convertirse en un público verdadero, alguien tan inmerso en esas cualidades estéticas que ya no sea capaz de diferenciar la danza de quien la ejecuta, como reza la poesía de W. B. Yeats “Entre escolares”.

La inmunidad de la que goza Georg Dreyman, un creador favorito del régimen, desaparece, sin que éste lo sospeche hasta varios años después, cuando ese régimen ya ha dejado de existir. Por un capricho de un alto político, Wiesler deberá encontrar evidencia que lo incrimine, para así eliminarlo como rival, y poder apoderarse de la compañera de aquel, la actriz Christa Maria Sieland. Ella actúa en la obra que vemos al inicio, la misma que parece dejar indiferente a Wiesler. Así, poco después, sin haber hecho nada contra el sistema, Dreyman se convertirá en “Lazlo”, un nombre cifrado, un mero símbolo administrativo cuya contrapartida es la identidad en clave “HGW XX/7” con la que el espía Wiesler firma cada uno de sus informes de “monitoreo” (*bespitzeln*), el término oficial para designar esa tarea de espionaje, para la cual esconden múltiples micrófonos. Como parte de su dedicación implacable, vemos al oficial de la *Stasi*, de rodillas, dibujando en el piso del altillo donde fue montado el operativo de vigilancia el diagrama detallado del apartamento que comparten Georg y Christa Maria, dos pisos abajo, en el mismo edificio. La densa trama de la vida de los otros, esa mezcla desordenada, en imparable evolución, ha sido de ese modo administrativo violentamente reducida a una serie esquemática, en la cual lo imaginativo e icónico, la manifestación de la Primeridad, cumple apenas un rol servil, no creativo; esos signos cualitativos se limitan a reproducir lo que es, para aumentar el control y cumplir con una Ley impersonal. La percepción que obtiene Wiesler y el subordinado que lo reemplaza cada mañana en la vigilancia es ajena al “ensimismamiento” que nos permite ganar la humanidad, al decir de Ortega y Gasset⁴⁹. Los dos funcionarios de la *Stasi* están allí como parte de un mecanismo; ellos son sendas piezas de relojería que podrían ser, sin pérdida alguna, sustituidas por aparatos de grabar y transcribir.

48 ALEXANDER, TA (1993). *Op. cit.*

49 ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 32.

Una de las manifestaciones más nítidas del dualismo que la trama de *LVDO* se encarga de combatir y, finalmente, de negar, la encontramos en un breve pero revelador intercambio entre Georg y el ministro Bruno Hempf, su secreto rival, en una pequeña celebración, tras el estreno de la obra teatral. Cuando el dramaturgo intenta convencer al jerarca de levantar la prohibición de trabajo (*Berufsverbot*) de su amigo, el talentoso director teatral Albert Jerska le dice que éste ha cambiado, y que por eso merece que se olvide el hecho de que él puso su firma en un manifiesto crítico contra el Estado. Condescendiente, el ministro le responde que Georg debe limitarse a introducir el cambio en su creación literaria, pues en la vida real nadie cambia jamás. Mucho de lo que ocurrirá en el film se encargará de contradecir esa afirmación cínica, y lo hará a través de la imaginación. Al mismo tiempo, quedará de manifiesto la desvitalización progresiva que sufre una comunidad cuanto ésta es regida por una Ley incapaz de crecer en razonabilidad. Arte y vida van a entremezclarse de modo creciente y promiscuo, hasta que esa mutua contaminación las confunda mediante la acción imaginativa que las ha reunido.

2. CUANDO LA OBSERVACIÓN SE VUELVE CONTEMPLACIÓN: HACIA EL KALÓS DE LA VIDA

El primer movimiento que arranca al Capitán Wiesler de su impasibilidad funcional es su insólita intervención cuando él observa la llegada de la mujer de Georg, en el automóvil oficial del Ministro de Cultura Bruno Hempf. El espectador ha sido testigo de su casi violación, del modo extorsivo con el cual el político ha conseguido satisfacer su lujuria: la amenaza de una prohibición absoluta de actuación. Como primer paso para llegar a ser el que él es⁵⁰, apartándose de su misión, Wiesler procede a alertar al escritor sobre esta irregularidad, haciendo sonar el timbre del apartamento, lo que obliga a Georg a ver con sus propios ojos cómo Christa Maria desciende del vehículo del poderoso. Ya no más un observador distante y ajeno, el esbirro ha intervenido en las vidas que debía apenas registrar como si fuera un mero dispositivo mecánico.

Parece que la reprimida iconicidad de la existencia reclamase con urgencia su readmisión en este ámbito desvitalizado, reducido a reglamentos, donde la vida se ha militarizado y perdido la capacidad de soñarse diferente. En esa misma ocasión, luego de que Wiesler ha sido un instrumento en la revelación de la verdad ignominiosa a quien debía simplemente observar, veremos la conversión, si se quiere la humanización, del oficial de la *Stasi* a través de un estado imaginativo, icónico.

Si lo propio de la Segundidad y de la Terceridad es el límite u oposición y su legitimación, lo que caracteriza a la Primeridad es un sueño que como tal “no posee Terceridad conspicua; es, al contrario, completamente irresponsable; es lo que se le antoje ser” (*CP* 1.342). ¿Y qué mejor ilustración del actuar de la cualidad absoluta que constituye lo que es *kalós*, que nos reúne y confunde con el otro, que la actitud que tomará Wiesler desde su ya no tan solitario puesto de vigilancia? Aunque él no puede ver lo que está ocurriendo, pues tan sólo lo escucha, se produce una “puesta en iconicidad” entre el oficial y Christa Maria. Mientras oye las voces, su cuerpo replica la postura acurrucada, indefensa de la mujer que, desolada por lo que ocurrió, sólo desea el abrazo comprensivo y sin preguntas de su compa-

50 Parafraseo aquí la máxima ética de Píndaro, citada por ORTEGA Y GASSET, J (1980/1957). *Op. cit.*, p. 33.

ñero tras aquel acto indigno, al que ella no tuvo la fuerza ética suficiente para resistirse. Sin la barrera del género, o del rol desempeñado, vemos cómo esa cualidad afectiva de la indefensión y de la solidaridad que va a su encuentro consigue derribar toda cautela, el muro de ajenidad tras el que se parapetaba Wiesler, para convertirlo, de algún modo, a través de algo de su *self*, en eso que él emula y en lo que él se confunde y eventualmente convierte.

Esta continuidad de formas entre su cuerpo y el del otro es fruto de una deriva imaginativa, de una travesía que abandona la regularidad de la ley en pos de la cualidad absoluta del sentimiento. Ya no se trata de percibir indicios, esos productos fisiológicos, los residuos humanos en los cuales debía descifrar lo real, para satisfacer la imperiosa demanda de una regularidad encarnada por un Estado de vigilancia perpetua. Wiesler se deja conducir no por ‘Lazlo’, esa ficción administrativa que debe ser contenida, sino por esas cualidades absolutas que aún no tienen residencia fija, ni pertenencia legítima, porque como la brisa van donde se les antoja. ¿Qué mejor evidencia del sinequismo, de la más completa continuidad entre todo lo que es, que esta comunión imaginativa e imaginaria que deja al protagonista a merced de una corriente imperceptible que lo arroja a otra orilla, diferente, otro. Como lo explica Peirce, “el sinequista ... insistirá (en afirmar) que todos los fenómenos poseen un carácter común, aunque algunos de ellos son más mentales y espontáneos, otros más materiales y regulares” (CP 7.570).

2.1. UNA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN EL PROCESO DE CONVERSIÓN DE UN FUNCIONARIO ESTATAL

Aprovechando su conocimiento de las rutinas de Lazlo, vemos a Wiesler entrar a su apartamento vacío. No lo hace para ajustar algún micrófono, sino para apropiarse de uno de sus valores, de un texto literario. Se trata de un libro de Bertold Brecht, del cual leerá luego “En memoria de Marie”, una poesía que evoca la sutil melancolía del amor juvenil perdido. Pero antes de partir con su botín artístico, el espía observa cada objeto con algo semejante a la curiosidad, al afecto, como si él quisiera, por primera vez en su vida, cerciorarse de que esas cosas son, existen, poseen una realidad que va más allá de su escucha regimentada y previsible. Parece como si las siglas y nombres en clave que continúa escribiendo en el reporte diario que redacta concienzudo con su ayudante, ya no le alcanzaran, como si él necesitase algo más contundente, vivo, afectivizado. Así transcurre otro jalón en el viaje imaginativo que lo irá conduciendo a una comarca sorprendente, del todo alejada de su rol actual, de la impenetrable y ascética identidad a través de la cual lo conocimos al inicio del film. Él se desplaza, sin saberlo, a bordo del *museum* (CP 6.458), del derrape imaginativo poderoso que no podemos controlar, como tampoco podemos detener algunas imágenes que toman por asalto nuestra mente e inciden en nuestros actos. Mientras Georg busca su libro de Brecht, que, insiste, había dejado sobre su escritorio, el montaje nos da una visión más humana y apacible de Wiesler, que recorre con sus ojos y su mente la poesía robada. Avanza pues esta simbiosis, que crece hacia lo simbólico. Una mente mancomunada o “*commens*” —término que usa Peirce en su correspondencia con Lady Welby⁵¹— se encuentra al final de este crecimiento de razonabilidad. Sin ser consciente de ello, Wiesler se ha puesto en marcha hacia ese universo de discurso compartido con los otros a través de este ritual iniciático que lo volverá, literalmente, otro.

51 En HARDWICK, CS (1977). *Semiotics and Signifys: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Indiana University Press, Bloomington, p. 196. A este respecto, ver LISZKA, JJ (1996). *A General Introduction to the Semeiotic of C.S. Peirce*. Indiana University Press, Bloomington, p. 91, para una discusión sobre la “condición dialógica” que coloca al unísono al “cuasi-enunciador” y al “cuasi-intérprete”.

3. LA INTEGRACIÓN IMAGINATIVA DEL SELF COMO SIGNO

Un momento decisivo en la peripecia ocurre tras el breve anuncio telefónico del suicidio de Jerska, una llamada que Georg recibe casi mudo por la emoción, y que desde su puesto de vigilancia Wiesler escucha sin demostrar ningún sentimiento. El autor se sienta al piano; detrás de él, de pie, está su compañera, Christa Maria, y también la escucha “ensimismada” (Ortega y Gasset) del espía. Sin dudarle, Georg decide ejecutar la partitura que Jerska le había dado como regalo de cumpleaños. Su título es elocuente: *Sonata de un hombre bueno*⁵². Ese acto es una elegía, un homenaje al entrañable amigo desaparecido. Mientras toca con emoción la pieza, vemos el rostro absorto de Wiesler, sobre el cual comienza a rodar lentamente una lágrima brillante mejilla abajo. Al final de la pieza, Georg le pregunta a su mujer, de modo retórico, casi como si tratara de una glosa de la pieza musical, si “alguien que ha escuchado esta música, quiero decir, que realmente la ha escuchado, puede ser un ser malvado”. Su comentario es un anticipo de la conversión del esbirro vigilante y temible en un ser creativo, en alguien que se deja arrastrar por su imaginación, y que incurrirá en actos tan espontáneos como peligrosos para su posición oficial.

Esa noche, camino a su apartamento, asistimos a una especie de lento e irregular deshielo en el modo en que Wiesler se relaciona con un niño de su edificio. Tras una indiscreción del pequeño, la identidad del espía reacciona mecánicamente, y está a punto de preguntarle el nombre de su padre, tal como lo había hecho su jefe con el hombre que contó el chiste. A medio camino, él se detiene y le pregunta por el nombre de su pelota, lo que, claro, no tiene sentido alguno para su atónito interlocutor. Lo espontáneo creativo, el flujo imparable de la Primeridad se desliza por entre las grietas ríspidas de esa vida amurallada, moldeada por una Ley inexorable, que hasta entonces había sido ajena a todo salto imaginativo.

Este proceso de integración imaginativa que propongo describir como una ‘puesta en iconicidad’ del personaje avanza raudamente. Un paso más audaz en esta vía creativa del cambio de una identidad casi fosilizada por años de ciega obediencia ocurre cuando quien fuera un funcionario modelo abandona, literalmente, su puesto para confundirse con el drama de sus observados, que ya no son más objetos de clasificación, y sí sujetos de comunicación, sus iguales. Wiesler transgrede su deber, su misión de espiar y liquidar a Lazlo, para ir al encuentro de Christa Maria y tratar de evitar así su perdición, de impedir la pérdida de esa cualidad preciosa que la vuelve amable, estética, un ser libre. Wiesler escucha cómo Georg le dice que él ya conoce su secreto y acto seguido hace lo posible para retenerla, para que ella se mantenga fiel a sí misma y no sucumba de nuevo a esa tentación mortífera de buscar la protección del poder político. El autor le habla de su falta de convicción en su propio arte, en su gran talento actoral. Pero nada de eso alcanza y ella sale del apartamento, aparentemente para ir a reunirse con el jerarca que la espera en un lugar acordado. Poco antes de este desenlace, hemos visto salir del edificio a Wiesler. Él parece desorientado, perdido como una persona que acaba de recuperar el dominio de sus piernas, pero no del todo su memoria. El funcionario no se decide a alejarse totalmente del lugar. Por algunos minutos se queda parado en la oscuridad, mirando hacia el apartamento vigilado desde la esquina opuesta,

52 En alemán *Sonate vom guten Menschen*. La traducción al inglés en el film, *Sonata for (sic) a good man*”, merece reparos, e inclusive ha sido objeto de debate en algunos foros de Internet (ej.), y he tratado de acercarme a su sentido original, a saber, el asunto o tema de esta composición. Hay una clara alusión intertextual a una pieza de B. Brecht, *El hombre bueno de Sezuán*.

donde hay un café, al que finalmente entra. Toma dos vasos de vodka, y atónito ve entrar a la actriz, quien pide un cognac, mientras se sienta en otra mesa. Cuando no puede ya tolerar más su quietud y quietismo, Wiesler hace lo impensable: él abandona su invisibilidad, su máximo poder para observar sin ser visto, sin reciprocidad posible, y va a enfrentarse a la actriz, para intervenir de modo abierto en su vida como un prójimo. El se imaginó a sí mismo como alguien que puede redirigir sus pasos, para impedir que le pase algo irreversible e ignominioso. Ya no es más una mujer cualquiera, vigilada, bajo sospecha, sino alguien con quien él desea conversar, con quien lo une una cualidad estética de proximidad, de afinidad. “Estimada Señora”, le dice para llamar su atención. Con calma y firmeza, ella le pide que la deje en paz. Wiesler apela a su saber, que de modo ambiguo podría ser el de un simple aficionado al teatro, pues el oficio de Christa Maria Sieland es público, y el suyo secreto. “Frau Sieland”, la interpela de nuevo. Sorprendida ella le pregunta si se conocen. La respuesta es tan audaz como inesperada: “Ud. no me conoce, pero yo la conozco. Muchas personas la estiman, porque Ud. es como Ud. es”.

Con una lógica simple pero implacable el funcionario entabla una conversación basada en la sensibilidad. Wiesler parece haberse unido anímica e imaginativamente a Dreyman, en ese intento mancomunado para retener a la mujer, para evitar que se pierda a sí misma, que traicione su *self* por preservar una identidad particular⁵³. Ya sentado en la mesa, la actriz inicia el intercambio con un tono irónico que evoca la paradoja del comediante de Diderot: para ser auténtico, un actor debe fingir sus sentimientos de modo convincente, pero nunca confundir su realidad con la del personaje. La respuesta de Wiesler es tan oportuna como eficaz: “La vi en el escenario, y ahí Ud. era más como Ud. es que ahora”. Sin confesarle quien es él realmente, el espía se arriesga a avanzar todo lo posible para apoyar su persona, para evitar que ella se extravíe para siempre. Christa Maria comenta con ironía “¿Cómo sabe Ud. cómo soy?”. Con perfecta lógica él le responde: “Yo soy su público”. En un intento final por burlarse del extraño entrometido, ella le espeta: “Entonces, ¿Ud. la conoce bien a esa tal Christa Maria Sieland?”. Transpuesta esa barrera, brota una insólita intimidad entre ellos, que le permite a la actriz hacerle una pregunta que, en verdad, ella se hace a sí misma, la confesión de su dilema: “¿Qué opina Ud., debe ella herir a un hombre que la ama por encima de todas las cosas? ¿Se vendería ella por el arte?”. Wiesler responde sin dudar un instante: “¿Venderse por el arte? ¡Pero Ud. ya tiene arte! Sería un mal negocio. Ud. es una gran artista, ¿acaso no lo sabe?”. Este diálogo implausible pero adecuado en un film que es una alegoría sobre la irrupción estética e imaginativa en un universo tiranizado por la Ley, se cierra con un anticipo del fin: “Y Ud. es una buena persona”. Ella usa la misma expresión que habíamos encontrado en el título de la sonata que conmovió a alguien cuyo oficio era ser incommovible, y que ahora es parte de una nueva tendencia que ha descubierto gracias a un movimiento creativo, a esa imaginación moral naciente.

Al día siguiente, cuando Wiesler lee el informe del otro vigía en el altillo, el sabrá que su intervención fue feliz, que la mujer cambió de planes y que volvió al apartamento, una decisión que terminó con un encuentro apasionado físico y afectivo entre Georg y la actriz. Wiesler no sólo ha sido un espectador, o sí lo ha sido en el sentido pleno y más satisfactorio del término “público”, a saber, un auténtico co-creador de este drama de la vida que se desarrolló durante y después de su más que oportuna intervención. En una audaz inversión,

53 WILEY, N (1994). *Op. cit.*

quien tiene como oficio ser un escucha insensible, una casi máquina de observar y de registrar cada indicio, ha pasado a actuar como un medio de expresión delicado, sensible, una suerte de instrumento musical en el que resuenan nuevas cualidades, imágenes inesperadas, acarreadas por símbolos que también lo son. Por eso, es grande nuestra sorpresa ante los signos de ese diálogo que ocurrió porque Wiesler dio el paso audaz y transgresor de renunciar a su puesto invisible y seguro de espía, para ocupar el muy notorio y arriesgado de interlocutor válido. Esa es la transformación estética que el film *LVDO* exhibe con singular convicción. En lugar de interrogar, por primera vez en el film, lo vemos ensimismarse, para encarar al otro en un intercambio dialógico genuino, enriquecedor. Ambos consiguen descubrir algo valioso en el otro y en sí mismos a partir de una escucha que libera lo que hay de creativo, de bueno, de *kalós* en cada uno. Por eso, en la anagnórisis con que se cierra el breve encuentro, Christa Maria le devuelve el signo recibido y ahora más complejo: “Y Ud. es una buena persona”. Él la ha tocado con sus flamantes signos, tal como las cualidades que llegaron de la actriz y del autor lo han sumergido en un ámbito estético que consiguió subvertir la figura temible del esbirro que permanece indiferente “Ante la Ley”, para impedir con su cuerpo y su ciega voluntad que el peregrino pueda acceder a esa luminosidad lejana, hasta su muerte, en el relato de Kafka. Con sus signos, Wiesler se encargó de forjar un espejo para que ella consiga verse de verdad, como quien ella es, o podría ser, si se deja invadir por esa cualidad estética y absoluta que ha tocado e impregnado la vida del triste funcionario de la *Stasi* hasta volverlo una persona más compleja. Y al final, ese espejo es el que le devuelve al funcionario una nueva imagen de sí.

4. UN REVÉS ABRUPTO EN EL DERRAPE IMAGINATIVO DEL SELF

Este proceso de puesta en iconicidad del protagonista tiene altibajos. En un ámbito social y político como el recreado por *LVDO*, donde predomina la “alteración”, un concepto que Ortega y Gasset opone al de una relación “pragmática”⁵⁴ con el mundo, se produce una ruptura en el crecimiento de la razonabilidad del *self* de Wiesler. El proceso de conversión imaginativa del funcionario se retrotrae, como si él sucumbiese al hábito de aquella vieja identidad particular que englobaba todo su carácter, al inicio del relato, a saber, la de un esbirro sin resquicios, completamente dedicado a hacer cumplir esa ley injusta. Bajo la égida del voluntarismo, Wiesler decide cumplir con su rol oficial y denunciar un plan para escribir un texto crítico del Estado que involucra a Georg y a sus amigos. Se trata de un último esfuerzo por reconducirse a sí mismo, de modo casi automático, hacia la senda habitual, para volver a actuar del modo normal, una acción en la que la imaginación no posee incidencia, y donde todo se limita a la recolección de indicios en aras de una regularidad inflexible y hostil al posibilismo.

Tras redactar un informe donde él da cuenta en detalle de ese plan, Wiesler se encamina resuelto a ver a su jerarca en la *Stasi*, el jefe del ‘Operativo Lazlo’. La trama parece llevarnos hacia la escena temible de Kafka; después de todo, nadie conseguirá ingresar al ámbito luminoso que aguarda detrás del portón cerrado fieramente por el esbirro de la Ley. Sin embargo, será justamente durante este encuentro cuando podremos contemplar con mayor nitidez otra instancia de la ‘puesta en iconicidad’, del poder creativo de los signos, cuando la Primeridad desplaza por algunos instantes a las otras dos valencias de la experiencia, para que

irrumpan “la frescura, la vida, la libertad” (CP 1.302) que caracterizan esta categoría fenoménica. Ya instalado en el despacho del Coronel Grubitz, escucha como éste le cuenta con obvia satisfacción sobre la corrección de una tesis de doctorado de un estudiante de la *Stasi*, quien ha hecho una pormenorizada investigación sobre el castigo a infligir a los disidentes según su naturaleza. Antes de que Wiesler pueda contarle sobre el informe que ha traído en un sobre, el jefe relata con admiración cómo se ha llegado a una exacta clasificación de los opositores intelectuales y artistas, y que en ella Georg Dreyman pertenece sin duda al cuarto tipo. Gracias a este preciso saber técnico, el jerarca ya ha planificado en detalle cómo habrá de ser su castigo, una vez que consigan la evidencia para detener al autor. Sin necesidad de recurrir a la brutalidad física, comenta complacido Grubitz, él se asegurará de que al salir, luego de casi un año de encierro, Dreyman nunca más vuelva a crear.

Como parte de mi análisis de la creatividad a través de la puesta en iconicidad del *self*, quiero destacar que mientras que el jerarca de la *Stasi* describe con fruición la pena que le será administrada al artista y su consecuencia funesta, asistimos a una transfiguración del ser de Gerd Wiesler. Quien estaba a punto de cumplir con su misión de llevar adelante una tarea tan previsible como alta es su competencia de espía modelo, se desplaza a otro lugar, allí donde lo conduce el proceso sógnico del *self*, de la razonabilidad creciente, entendida “como la capacidad del ser humano creativo de introducir nueva inteligibilidad, de dar sentido y tratar de hacer razonable su propia vida y lo que le rodea”⁵⁵. Quien llegó a la entrevista fue el esbirro dedicado, pero quien mira y escucha consternado el castigo minucioso e implacable que le será impuesto al autor es otra persona; es un hombre bueno, como el de la Sonata que lo eterneció, como el que vio Christa Maria al final de ese providencial encuentro y diálogo, y que de nuevo se conmueve en este momento. Surge así un movimiento semiótico que Aubenque⁵⁶ describe en la metafísica aristotélica como la “mimesis ascendente”, y que designo aquí como “puesta en iconicidad”, un salto imaginativo que lleva a Wiesler a ser y a sentir de modo indisoluble con el artista, una vez que conoce el destino reservado a este otro creador, lo que le ocurrirá a su capacidad creativa una vez encerrado en esa institución encargada de segar la imaginación, de asfixiar el posibilismo que extiende los límites del momento presente, para reducirlo a una mazmorra sin luz.

Ese dispositivo de punición explicado con orgullo por el coronel de la *Stasi* recuerda el aparato de tortura descrito de modo premonitorio por Kafka, tres décadas antes de que fuera montado el enorme aparato de destrucción nazi. Me refiero al relato “En la colonia penal”, creado en 1919. En él, asistimos a una descripción minuciosa y reverente por parte del oficial y torturador sobre el funcionamiento técnico de ese instrumento feroz creado por el admirado Comandante anterior. La maquinaria punitiva está programada para grabar sobre la piel del condenado la ley que ha sido infringida por éste. Un componente central del invento es ‘la rastra’, llamada así por la máquina agrícola que dotada de poderosos dientes o discos metálicos se usa para romper la tierra antes de sembrar. Una vez que se inmoviliza al condenado sobre una cinta mecánica, la rastra se encarga de grabar e inscribir sobre su cuerpo la letra de la ley que él violó, hasta su muerte. “¿Él conoce su sentencia?”, pregunta

55 BARRENA, S (2007). *Op. cit.*, pp. 239-240. De nuevo, encuentro en este punto una coincidencia luminosa con el pensamiento de Ortega y Gasset (*Op. cit.*, p. 60), cuando éste discute sobre nuestra “relación pragmática” con el entorno, lo cual nos lleva a “movernos en un mundo de asuntos o importancias”, y no de meras “cosas”, despojadas de toda finalidad.

56 AUBENQUE, P (1962). *Op. cit.*, p. 402.

el Viajero. El Oficial responde que no, que “sería inútil darle esa información”, ya que el condenado “la experimenta en su propio cuerpo”. En esta nueva versión del castigo, de fines del siglo XX, ya sin una rastra que cave surcos sangrientos en el cuerpo hasta su fin, el infractor intelectual “Tipo 4” deberá sufrir en su *self* un proceso de destrucción pormenorizada de su capacidad creativa. Georg Dreyman saldrá físicamente intacto de la prisión de la *Stasi*, como muestra del humanismo de este sistema penal, pero eso sólo será una apariencia; él sufrirá en su propio *self* la aniquilación sistemática de su psiquis, de su participación en la creatividad que es parte de toda semiosis humana.

Como el Viajero de Kafka, el deseo del oficial Wiesler es alejarse de allí, y llevar consigo el sobre con el informe que, luego de esta demostración de inhumanidad extrema y tecnificada él ha escondido debajo de su cuerpo, mientras escuchaba el relato de su superior. Así, cuando Grubitz le pregunta por fin cuál era el motivo de su visita, aquel no duda en responderle que cree que habría que reducir el aparato de vigilancia de Lazlo, que alcanza con su persona para seguir espionando un poco más al escritor.

CONCLUSIÓN

En su reflexión sobre la imaginación moral en el pragmatismo de John Dewey, Alexander⁵⁷ concluye que “el *self* moral es un proceso de crecimiento ecológico conectado con su mundo biológico y cultural”. Por ello, propuse considerar aquí que en su dimensión alegórica el film *L'VDO* representa un esfuerzo imaginativo y creativo por reconectar el *self* con la “Oriencia u Originalidad” (CP 2.85). En el mundo social recreado por esta ficción, no hay lugar para el *self* como proceso de crecimiento, sólo se permite una identidad particular, es decir, la subjetividad humana concebida como una entidad rígida, fija para siempre por una Ley absoluta que postula la esencia inmutable del buen ciudadano, aquel que es definido como alguien “públicamente leal al Estado” (*der öffentlich staatsloyalen Bürger*). Todo aquel que no forme parte de esta moral predefinida por una legalidad que todo lo vigila deberá ser suprimido, reformado, corregido hasta obtener una moral sin imaginación alguna, próxima a la materia que el “idealismo objetivo” de Peirce (CP 6.25) define como “mente improductiva” (“*effete mind*”). La escena que describí arriba, en la cual el Capitán de la *Stasi* Gerd Wiesler se “ensimisma”, al decir de Ortega y Gasset, o según la expresión que aquí propongo, entra en iconicidad con ese Otro que antes era un cúmulo de indicios a ser medidos por la ley inexorable, nos muestra que ya nada es igual. La irrupción de la creatividad fuera del arte, en pleno universo burocrático, que afecta el comportamiento moral de Wiesler es, en verdad, como lo señala Alexander⁵⁸, “un proceso de creación artística”. Por eso, nada mejor que replicar aquí la cita de Dewey que hace ese especialista para describir el funcionamiento pragmático del *self* como un proceso viviente, siempre en parte indeterminado: “El *self* no es un mero medio para producir consecuencias porque las consecuencias, cuando son de naturaleza moral, entran en la formación del *self*, y el *self* entra en ellas”. El comportamiento presente ampliado por el posibilismo de la imaginación es lo que, según Dewey⁵⁹ “forma, revela y pone a prueba el *self*”.

57 ALEXANDER, TA (1993). *Op. cit.*, p. 390.

58 *Ibidem*.

59 Citado por ALEXANDER TA (1993). *Op. cit.*

Ya en el final de mi análisis, quiero llamar la atención sobre un detalle de la trama del film. Luego de su intervención como héroe negativo, oscuro, más sigiloso que épico, en el episodio de subversión de Georg y su grupo, Gerd Wiesler pierde todas sus prerrogativas, ve su carrera esfumarse como castigo por la fuerte sospecha de que él, en vez de monitorear y ayudar a liquidar al autor y su grupo, ha cooperado con ellos, se ha identificado con la causa enemiga de la Ley convertida en Estado. Así, sin su rango de oficial, el que fuera maestro de cazadores de indicios y de culpables de imaginación subversiva es castigado a realizar una tarea ínfima, sin responsabilidad ni requisito de talento alguno. En un oscuro sótano de la *Stasi*, lo encontramos en 1989, cuatro años después de su conversión imaginativa, reducido a abrir sobres al vapor en un espacio claustrofóbico. Es allí, en una mesa vecina a la del joven bromista que fuera detectado y castigado por el Coronel Grubitz, que le llega a Wiesler la noticia de la caída del muro de Berlín. El episodio que cambia la historia moderna lo devuelve a un anonimato completo, a una pequeñez social rayana con lo ínfimo. Nada hay de destacable en el reparto de publicidad puerta por puerta que lo vemos realizar, cuando lo encontrarnos de nuevo, en la Alemania reunificada. Cabe preguntarse: ¿cómo es posible conciliar este mundo gris, anodino, de lo muy pequeño, con la irrupción de la creatividad, de lo nuevo que presenciamos en los hechos que precedieron a ese estado de cosas? Creo que, precisamente, uno de los argumentos aquí expuestos es que lo creativo en la vida humana no sigue regimentación o derrotero necesario alguno; nada hay de estipulado que determine de modo necesario que luego de su intervención creativa, innovadora, Gerd Wiesler estuviese destinado a seguir trayendo nuevas ideas, a gestar propuestas alternativas o revolucionarias en los nuevos tiempos políticos y sociales de su país reunificado.

En su análisis psicológico de la creatividad, Boden⁶⁰ postula “dos sentidos de la creatividad”, uno de los cuales es designado como “P-creatividad”, por ser, dice, de índole psicológica, el otro tipo recibe el prefijo “H”, por ser una “creatividad histórica”, una idea que nadie en el pasado humano ha tenido antes. Boden llama creativa a una idea de la primera clase, “si la persona en cuya mente surge no la podría haber tenido antes, no importa cuántas otras veces otras personas ya hayan tenido la misma idea”. Ambas clases de creatividad son juzgadas valiosas, por su utilidad, por el crecimiento que ellas entrañan, ya sea a nivel personal o colectivo. La transformación a la que asistimos en ese ‘ensayo icónico-simbólico’ que es *LVDO* pertenece sin duda a la primera clase de creatividad, esa que difícilmente accede a los libros de historia para ser luego estudiada y evocada como un avance de la humanidad, o como una conquista artística imprecedera.

En la nueva nación, asistimos a una reposición de la obra teatral de Georg Dreyman. Propongo considerar a Dreyman y a Wiesler como las dos caras del acto creativo, del leve impulso imaginativo que Peirce analiza como la Primeridad del Universo humano. Mientras que uno es aclamado, aún en un momento de su vida en que se siente incapaz de seguir produciendo su arte, el otro continúa siendo invisible, como cuando era un eficaz esbirro de un régimen autoritario. La verdad sobre la vigilancia implacable bajo la cual él había vivido le es revelada a Dreyman al final de la representación teatral por el propio ex jerarca que la había ordenado. Éste no se lo cuenta como forma de expiación, sino para inflingirle una nueva herida, para hacerlo sentir menos importante, más frágil. Impactado, el autor corre a

60 BODEN, MA (1994). “What is Creativity?”, en *Dimensions of Creativity*, M.A. Boden (ed.). The MIT Press, Cambridge, p. 76.

su apartamento y descubre los micrófonos ocultos. Luego da el siguiente paso natural para los antiguos ciudadanos vigilados de aquel Estado que no pudo sobrevivir a su rigidez, a su Ley de razonabilidad decreciente. Dreyman visita el edificio de la *Stasi*, donde le traen una mesa rodante empujable bajo una montaña de informes, los que Wiesler y su subordinado habían redactado durante los meses de vigilancia ininterrumpida de sus días y noches.

Mientras lee esa crónica secreta de su vida, sobreviene una especie de anagnórisis indirecta, compleja: Georg Dreyman se ve obligado a reconocerse en su salvador inesperado, en ese agente de vigilancia que firmaba sus reportes con el nombre en clave “HGW XX/7”. No sólo se percata de que, con el mismo celo que transcribía los menores actos cotidianos en su morada, éste había omitido toda huella de la conspiración que culminó con la publicación en una revista del oeste de una extensa crónica de denuncia bajo seudónimo de la muy alta tasa de suicidios en la República Democrática Alemana, un dato que no estaba consignado, como Dreyman subrayó en ese texto, en las abrumadoras estadísticas que cubrían todos los demás aspectos de la vida social. Nada parece más lógico, casi inevitable, que un encuentro cara a cara con ese hombre, cuyo nombre le es suministrado en esos archivos públicos de la infamia colectiva, y cuyo rostro él puede ver en la ficha correspondiente al funcionario HGW XX/7. En una decisión artística encomiable, el director de *LVDO* no propicia el encuentro entre los dos principales creadores del relato filmico. Provisto de los datos necesarios, Dreyman sale en búsqueda de Wiesler y lo encuentra, absorto en su trabajo de repartidor, de cartero de poca monta. Tras el reconocimiento, el escritor está a punto de hablarle, pero luego de observarlo durante algunos instantes cambia de idea y se marcha. Como si se tratara de las dos partes míticas del ser humano completo que no pueden reunirse, hemos contemplado dos dimensiones creativas del *self*: una cuyo ritmo creativo es más lento, difícil, y cuyo brillo no llega a deslumbrar a la sociedad, otra que es su lado público, encomiable, incandescente, el siempre mentado y enigmático ‘genio’. En la visión sinequista peirceana, es posible verlos como partes de una continuidad sin rupturas.

Sólo en el final del film, ya transcurridos algunos años, nos enteramos de que el autor ha decidido expresar su reconocimiento. Para ello, le reserva a su benefactor secreto un lugar de privilegio, en su primera creación tras un largo tiempo de silencio. Se trata de una novela cuyo título es *Sonata del hombre bueno*. En la dedicatoria del libro, Dreyman usa el nombre en clave del ex funcionario de la *Stasi*, algo que sólo Wiesler podría entender⁶¹. Cuando durante su reparto cotidiano, éste descubre en la vitrina de una librería un gran afiche con el rostro sonriente del escritor para anunciar la publicación de la novela, no lo duda un instante y entra a comprarla. En ese momento, se produce algo que sustituye con creces el encuentro físico que no había ocurrido entre ambos hombres. Éste es un encuentro entre dos seres creativos, uno público, famoso, y otro oscuro, anónimo, de pasado infame, pero cuya acción fue responsable, en buena medida, de que el primero haya logrado producir esa creación literaria. Como un avatar del héroe homónimo del relato “Pierre Menard, autor del Quijote” de J. L. Borges, el antiguo funcionario recorrió vacilante, como si fuera un joven aprendiz, los pasos creativos del otro, de su ilustre predecesor. Por eso, parece tan justa y necesaria la lacónica y satisfecha respuesta que Wiesler le da al dependiente de la librería, cuando éste le pregunta si quiere que le envuelva el libro para regalo: “No, esto es para mí”.

61 “Dedicado a HGWXX/7 con agradecimiento”.

Discrepo con la crítica de Garton Ash⁶², cuando él considera perturbadora la idea de que Gerd Wiesler sea “el hombre bueno de la Sonata”. Con sarcasmo, este intelectual inglés que vivió en Alemania Oriental, y que fue foco de atención por parte de la *Stasi* objeta: “Y entonces Wiesler hizo una buena cosa en contraste con las incontables malas que había hecho antes. Pero saltar de esto a la noción de que él era ‘un hombre bueno’ es una exageración artística —un *Verdichtung*⁶³— que va demasiado lejos”. Aunque Garton Ash recurre a la historia para demostrar la ausencia de casos empíricos documentados que pudiesen respaldar esta ficción, creo que no es acertado emprender el camino de los indicios para valorar la propuesta estética de *LVDO*. Al menos no es ese el rumbo que he seguido en mi análisis. Por ese mismo motivo, apoyo la propuesta crítica de Barrena⁶⁴, cuando ella destaca la importancia de no distinguir entre una creatividad mayúscula, escrita y concebida de ese modo, frente o contra otra minúscula, como lo hacen algunos especialistas en este tema (por ejemplo, Csikszentmihalyi).

Termino aquí mi recorrido por el camino del *self* concebido como un signo en perpetua evolución creativa, cuyo crecimiento en complejidad y frescura resulta de la tensión irresoluble entre hábito e innovación, entre lo típico y lo inesperado. He querido demostrar cómo, a través de la puesta en iconicidad, todo ser humano es capaz de sustraerse de la prisión en que puede convertirse la Terceridad, algo que lo aproxima a esa mente improductiva, según la expresión que Peirce usa para describir la materia, en su visión sinequista del universo. ¿Qué entraña para la subjetividad humana ese proceso que designé como la ‘puesta en iconicidad’? Ni más ni menos que el derrumbe de los rígidos límites de lo actual por obra de lo posible; ese es el efecto del acto imaginativo que nos devuelve una visión distinta del mundo y de nosotros mismos. Aunque, o a causa de no poseer la densidad de los hechos, el acto imaginativo es tan leve como “la contemplación estética o la construcción distante de castillos” (*CP* 6.458), tiene el poder de configurar nuevas formas de entender y de entendernos en el encuentro con el otro. Esto lo consigue nuestra imaginación pues nos permite consustanciarnos con lo que no somos, con la multiplicidad cualitativa del universo. Alcanza con un instante de escucha estética, como le ocurre al personaje del film considerado, para que caigan todas las barreras deshumanizantes, y para que su existencia quede completamente “perfundida” con cualidades, para parafrasear a Peirce.

62 GARTON ASH, T (2007). “The Stasi on Our Minds”. *The New York Review of Books*. Vol. 54, No. 9 (31.05.07).

63 El término alemán usado por Garton Ash en su texto inglés puede traducirse como “intensificación” o “incrementación”, ambos con sentido obviamente negativo.

64 BARRENA, S (2007). *Op. cit.*, p. 271.



El acto creativo: Continuidad, innovación y creación de hábitos

The Creative Act: Continuity, Innovation and the Creation of Habits

Wenceslao CASTAÑARES

Universidad Complutense, Madrid, España.

RESUMEN

En este artículo se aborda la creatividad como una cuestión metafísica que tiene un fundamento matemático en la noción de continuo. De la mano de C. S. Peirce, e incluso trascendiendo sus propias afirmaciones, el autor examina primero los fundamentos metafísicos de la creatividad y se centra a continuación en los aspectos lógicos y semióticos.

Palabras clave: ciencias normativas, continuidad, metafísica, semiosis.

ABSTRACT

In this paper creativity is considered as a metaphysical question, with a mathematical ground on the notion of continuity. Of Peirce's hand, and going beyond his claims, the author examines first the metaphysical grounds of creativity and then the aspects related with logic and semiotics.

Key words: continuity, metaphysics, normative sciences, semiosis.

Si hubiera alguien que, sin conocer profundamente la obra de Peirce, se acercara a ella para saber lo que dijo acerca de lo que hoy llamamos “creatividad”, es muy probable que quedara bastante sorprendido. Y es que, para Peirce, no es éste un problema estrictamente psicológico. O al menos, no de forma esencial. Pero eso no será una gran sorpresa para aquellos que ya lo conocen. Quedan ya algo lejanos aquellos momentos en que Peirce era considerado un autor poco sistemático. Pero si a alguien le quedara alguna duda, no tendría más que explorar sus ideas acerca de este problema para que tales dudas se disiparan. El tratamiento psicológico de la creatividad humana —que suele ser el más frecuente en la aproximación que hoy se hace a dicha cuestión— debe tener para Peirce un fundamento filosófico y matemático. De ahí que, siguiendo el orden jerárquico de las ciencias que él mismo estableciera¹, la cuestión de la creatividad es abordada como una cuestión metafísica que tiene un fundamento matemático en la noción de continuo, que, ya dentro de la filosofía, encuentra en la fenomenología las categorías que permiten desenmarañar y ordenar el problema, y en la ciencias normativas una explicación más concreta de cómo la creatividad cósmica se encarna en el pensamiento humano. En el intento de aclarar, incluso de ir más allá de lo que Peirce dijo en torno a esta apasionante cuestión, nosotros nos referiremos aquí a sus fundamentos metafísicos para centrarnos después en los aspectos lógico-semióticos, que son los más generales de los normativos. Sin duda tendremos en cuenta algunas de las aportaciones que desde la psicología han hechos autores posteriores, pero sólo como contrapunto de las ideas más sobresalientes del pensamiento peirceano. Realizaremos así un recorrido que en cierta manera invierte el orden jerárquico de las ciencias tal como las entendiera Peirce.

CONTINUIDAD E INNOVACIÓN CÓSMICA

Desde un punto de vista teórico, para Peirce, la metafísica debe pretender dar cuenta de la realidad de los fenómenos que encontramos en el universo, sean mentales o materiales (CP 1.186, 1903). La metafísica fue para Peirce algo muy similar a la física de los primeros filósofos griegos: una “filosofía cosmogónica” que, más allá del problema del origen, trata de explicar el funcionamiento del universo o, lo que es lo mismo, de las leyes que lo rigen. Ahora bien, estas cuestiones adquieren un enfoque típicamente peirceano: los principios alrededor de los que se construye su teoría metafísica tienen muchas veces un enfoque lógico. Abordar el problema de la creatividad desde el punto de vista lógico, es como veremos, una perspectiva bastante distinta de hacerlo desde el punto de vista psicológico².

Peirce dedicó a desarrollar sus ideas cosmológicas una serie de artículos escritos entre finales de 1883 (momento en que hay que situar sus apuntes sobre “Design and Chance”) y 1993, pero que tienen sus exposiciones más detalladas en “A guess at the riddle” (1887) y en los cinco artículos que publicaría en *The Monist* entre 1891 y 1893. Estas ideas podrían sintetizarse en estas palabras que podemos encontrar en uno de esos artículos emblemáticos:

1 Véase, por ejemplo MS 427, CP 1.203-283, EP 2.115-132.

2 PEIRCE, CS (2007). *La lógica considerada como semiótica*. Introducción, traducción y notas de S. BARRENA. Biblioteca Nueva, Madrid, p. 78.

En el principio -infinitamente lejano- había un caos de sentimiento no personalizado, que al estar sin conexión ni regularidad, se encontraría propiamente sin existencia. Este sentimiento, mutando [*sporting*] aquí y allá en pura arbitrariedad habría originado el germen de una tendencia generalizante. Sus otras manifestaciones [*sportings*] serían evanescentes, pero ésta tendría la virtud del crecimiento. Así pues, se habría iniciado la tendencia al hábito, y a partir de esto, junto con los otros principios de la evolución, se habrían desarrollado todas las regularidades del universo (CP 6.33, 1891).

Como a Peirce le resultaba absolutamente imposible aclarar un problema si no era considerado desde las perspectivas de las categorías fenomenológicas de la primeridad, la segundidad y la terceridad, debajo de esa explicación sintética se encuentran los conceptos cósmicos de *azar*, *ley* y tendencia a adquirir *hábitos*, que se corresponden con dichas categorías. Pero dado que esa formulación cósmica debe tener su correspondiente aplicación biológica y psicológica, tales categorías aparecen, en el nivel biológico, bajo la forma de *mutación arbitraria*, *herencia* y *fijación de caracteres* y, en el psicológico, como *sentimiento*, *reacción* y *concepción general* o *mediación*. El despliegue de estos conceptos le lleva a Peirce a inventar tres nuevos términos que califiquen al tiempo que sinteticen sus teorías cosmológicas. Estos tres términos son: *tijismo*, *sinejismo* y *agapismo*.

Peirce fue un entusiasta seguidor de las teorías evolucionistas de Darwin. Tanto es así que no duda en afirmar que su teoría acerca de la realidad “es solamente darwinismo analizado, generalizado y situado dentro de la ontología” (W 4.552, 1884). La evolución es, desde luego, un postulado de la lógica porque es necesario explicar la complejidad (W 4.547, 1884); pero es, además, una constatación empírica: las leyes de la naturaleza no son absolutas, la regularidad es aproximada y todo lo que ocurre es influido por esta falta de precisión en la regularidad. El determinismo tiene un grave problema: no puede explicar la complejidad, la heterogeneidad, la variedad que se aprecia en el universo y, de forma específica, la existencia de la vida, la sensibilidad y la conciencia. La única forma de explicar estos fenómenos es la existencia de un azar-espontaneidad que haga posible la aparición de fenómenos nuevos y, en definitiva, que lo existente “crezca” y se desarrolle. Por defender este principio, su ontología puede denominarse “tijismo” (del griego *tijé*, azar). Ahora bien, la existencia del azar no sólo no niega la regularidad (“la existencia de las cosas consiste en su comportamiento regular” (CP 1.411 c. 1890)) sino que la tendencia del azar es la generalización o la tendencia a crear hábitos, que es lo que ha dado lugar a la regularidades (“el azar engendra orden” (CP 6.297, 1893), de tal manera que esa espontaneidad que garantiza el azar no sólo “es en alguna medida regularidad” sino que tiende a crear regularidades (CP 6.63, 1891). Para Peirce hay pues “tres elementos activos en el mundo: primero, azar; segundo, ley; tercero, formación de hábitos” (CP 1.409). Desde estos principios es posible articular una conjetura que podría dar respuesta “al secreto de la esfinge” (CP 1.410 ss., 1890). Para Peirce el universo pudo surgir de un caos inicial en el que no había regularidad alguna, en la que nada existía o sucedía realmente pero en el que tuvo que haber un primer destello (*flash*) que daría lugar, por el principio de un hábito, a un segundo, hasta que los procesos fueran vinculados juntos “dentro de algo así como un flujo continuo” que daría lugar posteriormente a una complejidad y diversificación progresiva que incluye el comportamiento regular que da lugar a la ley y al hábito.

Con su teoría del azar Peirce no sólo explica la complejidad y la diversidad de un universo que crece y se desarrolla, sino que hace posible la libertad y la creatividad humana, que no es más que una de sus manifestaciones. Pero el tijismo no es suficiente para explicar ese crecimiento diversificado del universo. Necesita ser complementado con sus teorías sinejistas y agapásticas. “Sinejismo” es el término, derivado del griego *sinejés*, que Peirce elige para calificar una teoría que se opone a otras como el “materialismo”, el “idealismo” o el “dualismo”. Tal teoría proclama que todo lo que existe es un continuo³. El sinejismo niega tajantemente la afirmación de Parménides “el ser es y el no-ser no es” porque la cuestión de el ser es “un asunto de más o de menos hasta fundirse insensiblemente en la nada”. El argumento de Peirce es que “decir que una cosa es, es decir que, al fin y al cabo, el progreso intelectual alcanzará una posición permanente en el reino de las ideas. Ahora bien, así como ninguna cuestión experiencial puede ser respondida con absoluta certeza, nunca podremos tampoco, tener razón para pensar que cualquier idea dada será establecida inquebrantablemente o refutada para siempre” (CP 7.569, c.1892). El sinejista nunca aceptará, por tanto, que los fenómenos físicos sean completamente distintos de los psíquicos. Al contrario, defenderá que todos los fenómenos son de un carácter, aunque algunos sean más mentales y espontáneos y otros más materiales y regulares. Dicho de otra manera, se opone tanto al materialismo como al idealismo. Al materialismo porque “lo que llamamos materia no es algo completamente muerto, sino que meramente es mente envuelta en hábitos” (CP 6.158, 1892). Al idealismo porque la mente participa en mayor o menor medida de la naturaleza de la materia. “Observando una cosa desde fuera, considerando sus relaciones de acción y reacción con otras cosas, aparece como materia. Viéndola desde el interior, mirando su carácter inmediato como el sentimiento, aparece como consciente”. Había que añadir, además, que “la conciencia carnal no es más que una pequeña parte del hombre. En segundo lugar, está la conciencia social, por la que el espíritu del hombre se incorpora a los otros” (CP 7.575, 1892). De ahí que Peirce no dude en afirmar que su teoría podría llamarse también “realismo lógico” o, por oposición a Hegel (que si bien acertó en no pocas cosas, ignoró tanto la noción matemática de continuo como la existencia del azar (CP 6.305, 1893)), “idealismo objetivo” (CP 6.163, 1892).

El desarrollo de las teorías tijistas y sinejistas (CP 6.289), exigen para Peirce plantear y contestar adecuadamente la pregunta acerca de la dirección o meta de ese crecimiento evolutivo. Y eso es lo que trata de hacer con su *agapismo*, teoría que mantiene que la evolución se produce gracias a un “amor (*ágape*) creativo”. Se puede ser evolucionista y sin embargo no explicar el desarrollo de lo real. Hay un evolucionismo que todo lo fía al azar (tijasticismo), que no contempla ningún propósito o constricción; como hay otro que presupone un fin al que todo está encaminado, un fin al que se llegará de forma necesaria (anacasticismo) y que no deja lugar a la libertad. Peirce mantiene claramente una teoría teleológica: la evolución persigue un fin, pero este fin no está determinado rígidamente como supone el anacasticismo hegeliano, sino que tiene que integrar en su seno la espontaneidad y la libertad. La evolución es crecimiento y avance en la consecución de la generalidad de la

3 Peirce aborda el problema de la continuidad en varios momentos pero su desarrollo más amplio lo encontramos en “La ley de la mente” (1892), el tercero de los artículos de la serie de *The Monist*, que, a pesar de todo y como se apunta en el título, se centra en la cuestión de cómo hay que aplicarlo al funcionamiento de la mente. La noción de continuo es propiamente matemática pero tiene también una importancia de primer orden para la filosofía (CP 6.103, 1892).

ley y del hábito, como hemos dicho. Para asegurar el avance en una dirección definida, dice Peirce, “el azar tiene que ser secundado por alguna acción que impida la propagación de algunas variedades o que estimule la de otras. En la selección natural, así llamada estrictamente, es la exclusión del débil. En la selección sexual, es la atracción de lo bello, principalmente” (CP 6. 296, 1893).

El ágape es una especie de amor cósmico, semejante en algún sentido al amor del que hablan los primeros filósofos griegos, como Empédocles. Este amor cósmico encuentra en el Evangelio de San Juan la formulación de “una filosofía evolutiva que enseña que el crecimiento viene sólo del amor, no diré del *auto-sacrificio*, sino del impulso ardiente de llenar el impulso más alto de otro” (CP 6.289, 1893). Sin duda alguna, este principio lleva necesariamente a plantearse la existencia de Dios y el papel que puede jugar en el universo. Peirce cree en la realidad de un Dios creador y “animador” de este proceso evolutivo, problema con el que se enfrenta en varias ocasiones⁴. Y aunque fuera algo remiso a hacer descripciones precisas, no duda en declarar que la creencia en Dios es perfectamente compatible con una mente científica. Puesto que no podemos entrar aquí en detalles, para nuestro propósito resulta sin duda elocuente lo que dice en 1906: “¿Cree usted que este Ser Supremo ha sido el creador del universo?” No tanto *que haya sido* como que esté creando ahora el universo” (CP 6.505, 1906). Para Peirce, Dios está presente en las diferentes etapas del proceso evolutivo por más que esto no deje de plantear ciertas paradojas. Lo está, como acabamos de ver, en cada momento del proceso evolutivo mientras el universo se desarrolla y crece. Pero lo está también en el punto de partida—el Dios creador es la primeridad absoluta—y en su término: como una realidad absolutamente revelada (lo absolutamente segundo⁵ (CP 1.362, 1890)), en la que ya no cabe el azar porque todo queda reducido a hecho. Desde este punto de vista, el estado final es visto como “un sistema absolutamente perfecto, racional y simétrico en el que la mente sea por fin cristalizada en un futuro infinitamente distante” (CP 6.33, 1891). Veremos cómo este estado final actúa como sistema ideal regulativo que encontrará en las ciencias normativas, en especial en la estética, su articulación más definida.

Indudablemente cuando las explicaciones de Peirce resultan más elocuentes es cuando este amor evolutivo es descrito en el desarrollo del pensamiento humano o, como ha hecho Anderson⁶ ampliando las metáforas peirceanas, cuando se ve el proceso evolutivo del universo como si se tratara del proceso creativo humano y al universo mismo como una obra de arte. Y es que, como el mismo Peirce explicita (CP 6.103, 1891), el siguiente paso en el estudio de la cosmología tiene que ser examinar “la ley general de la acción mental”, aplicando a la mente los principios generales de la naturaleza. Como fácilmente puede ad-

4 Para una visión de esta cuestión, tanto desde un punto de vista general como desde el de uno de los ensayos más explícitos de Peirce sobre el tema, “Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios”, véase BARRENA, S (1996). “Introducción” en C. S. Peirce. *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*, Cuadernos de Anuario Filosófico, 34, p. 15ss. Allí se pueden encontrar también las referencias a otros intérpretes de Peirce. No puede dejarse de señalar que en “Un argumento olvidado...” podemos encontrar algunas de las más interesantes reflexiones de Peirce sobre el problema de la creatividad.

5 En cambio, no puede ser concebido como absoluto tercero porque el absoluto tercero, por su propia naturaleza, es relativo: lo que estamos siempre pensando cuando apuntamos a lo primero y a lo segundo.

6 ANDERSON, DR (1987). *Creativity and the philosophy of C.S. Peirce*. Martinus Nijhoff, Dordrecht, p. 97 y passim.

vertirse, los principios del *tijismo* suponen, desde luego, una justificación de la libertad pero también una explicación de la creatividad humana. Libertad y creatividad no son más que manifestaciones de un principio único, activo en todo el universo. Hay que decir no obstante que, la espontaneidad, la incertidumbre, la libertad, la no sujeción determinista a la ley, pertenece a la esencia misma de la mente. La mente no está sujeta a la ley de la forma en que lo está la materia. “Experimenta sólo suaves fuerzas, que hacen meramente que lo más probable es que actúe en una dirección dada, distinta de la que de otro modo adoptaría. Queda siempre una cierta cantidad de espontaneidad arbitraria en su acción, sin la cual estaría muerta (CP 6.148, 191). Y si el *tijismo* niega el determinismo, el *sinejismo* se opone a todo dualismo, en especial a su formulación cartesiana. Como hemos dicho la materia es mente constreñida por los hábitos. Con mayor razón defenderá que todo fenómeno mental -los sentimientos y las sensaciones, las percepciones, los razonamientos y los hábitos-, obedecen a la lógica de la continuidad. Las ideas no pueden ponerse en conexión sino por continuidad, lo que en último término significa decir que todo pensamiento es inferencial y que se desarrolla bajo las formas lógicas de la abducción, la inducción y la deducción. Las ideas no aparecen en la mente de forma súbita y como surgiendo de la nada (tal como lo explican los defensores de la intuición o *insight*): una idea siempre procede de otra idea. Y esta continuidad vale tanto para explicar cómo una idea surge en una mente como para hacer comprensibles los procesos de innovación creadora. Cómo unas ideas surgen de o se asocian con otras se explica por el amor: “El desarrollo agapástico del pensamiento –dice Peirce– es la adopción de ciertas tendencias mentales, no del todo descuidadamente, como en el *tijismo*, no del todo ciegamente por la mera fuerza de las circunstancias o de la lógica, como en el anancasmo, sino por la atracción inmediata hacia la idea en sí, cuya naturaleza se adivina antes de que la mente la posea, por el poder de la simpatía, esto es, en virtud de la continuidad de la mente” (CP 6.307, 1891). La existencia de este sentimiento, será desde luego algo fundamental en la explicación de la creatividad humana. Pero más allá de este hecho, se presenta como argumento de peso a favor de la teoría agapástica de la evolución (CP 6.295, 1891). Peirce no duda en confesarse “sentimentalista” y deplorar la postergación del sentimentalismo que supusieron las teorías egoístas del liberalismo económico (el evangelio de la avaricia).

LAS CIENCIAS NORMATIVAS: EL COMPORTAMIENTO AUTOCONTROLADO

Como es bien sabido, Peirce denomina “ciencias normativas” a la estética, la ética y la lógica. Todas ellas se ocupan de la relación de los fenómenos con los fines. De ahí que en su contexto encontremos la respuesta más cabal al problema de la finalidad que planteaba el agapismo. Estos fines son (“quizás”) la *belleza*, la *rectitud* y la *verdad* (CP 5.121, 1903). Las ciencias normativas son teóricas, no prácticas como tiende a pensarse. Tampoco son “ciencias humanas” como parecería desde el momento en que hablamos de finalidad. Son ciencias de la mente, pero sólo una concepción estrecha de la mente y de los fines (que no se corresponde con la que hemos visto más arriba) puede hacer tal identificación (CP 5.128, 1903).

Según él mismo confiesa, Peirce sólo se ocupó tardíamente tanto de la ética como de la estética. De ahí que considere que sus opiniones respecto a sus problemas sean mucho “menos maduras” que las de la lógica. De hecho, todavía en 1903 tiene dudas de que la estética pueda ser considerada una “ciencia normativa” (CP 5.129). Fue precisamente la aplicación de su teoría de las categorías lo que le ayudó a aclarar el problema. Las ciencias normativas ocupan el segundo lugar dentro de la filosofía, puesto que estudian una cuestión de hecho: la conformidad de los hechos con los fines. Por otra parte, las relaciones que entre sí

mantienen las tres ciencias se corresponden también con las que cabe establecer entre las tres categorías. La estética, que se ocupa de aquellas cosas cuyos fines encarnan cualidades de sentimiento, es primera. La ética, que se ocupa de aquellas cuyos fines radican en la acción, es segunda. La lógica, que se ocupa de aquellas cosas cuyo fin es representar algo, es tercera (CP 5.129). Hay por tanto, entre ellas, una relación de dependencia: la ética depende de la estética, y la lógica, de la estética y la ética. Son estas relaciones las que con el tiempo permiten a Peirce ir aclarando sus dudas. Así, ya en 1906, parece tener claro que si la lógica ha de ser entendida como la ciencia del pensar deliberado, todo pensamiento deliberado implica que debe ser controlado en el sentido de conformado a un fin (CP 1.573, 1906). En este sentido las tres ciencias coinciden en ocuparse del control de la conducta. Ese objetivo es especialmente claro en la ética, la ciencia más claramente normativa, pero lo es también como veremos, en la estética, la que, en principio le suscitaba más dudas, y, desde luego, en la lógica.

A la primera de las ciencias normativas, la estética, le está encomendado el establecimiento de forma deliberada del fin último de la acción. Este fin debe ser un estado de cosas que sea “razonablemente recomendable en sí mismo”, sin cualquier consideración ulterior (CP 5.130, 1903). Concretar ese ideal no le resultaba fácil, aunque “pese a su incompetencia”, desde la teoría de las categorías, cabría decir que para ser estéticamente bueno un objeto “debe tener una multitud de partes relacionadas entre sí de tal modo que impriman a su totalidad una cualidad positiva simple e inmediata” (CP 5.132, 1903). El objeto que tenga esa cualidad no ha de producir necesariamente goce estético; puede producirnos asco, asustarnos o perturbarnos de alguna manera. Pero aún así puede seguir siendo estéticamente bueno. El efecto producido dependerá de nuestra competencia para captarlo. Pero la estética y en definitiva, lo bello, no es una cuestión de gusto. Para Peirce no hay grados puramente estéticos de excelencia, sino innumerables variedades de cualidades estéticas. Pero en esta forma de exponerlo aún no se ve por qué la estética debiera ser una ciencia normativa. Al fin y al cabo, como dice en otro momento, el bien en sí mismo considerado (que es como lo considera la estética), es algo admirable por sí mismo, no por una razón particular. Es este sentido es algo pre-normativo. Y esta es una cuestión que afecta incluso a la ética (CP 1.577, 1902-1903) en cuanto que no es esta ciencia la que establece el fin. Sin embargo en el texto de 1906 al que antes nos referíamos dice Peirce: “Si la conducta ha de ser totalmente deliberada, el ideal tiene que ser un hábito del sentir, desarrollado bajo la influencia de una serie de autocríticos y de heterocríticos; y la teoría de la formación deliberada de tales hábitos del sentir es lo que debe significarse por estética” (CP 1.574, 1906).

Como acabamos de decir, la ética hereda de la estética el fin al que debe aspirar, el *summum bonum* que, desde el punto de vista estético, aparece como lo admirable. Por consiguiente, lo que verdaderamente compete a la ética es determinar de qué modo la acción puede ajustarse a ese fin que, en cuanto establecido por una conducta deliberada, ha de ser voluntaria, crítica y, en definitiva, controlada. El *summum bonum*, en cuanto es propuesto por la ética puede ser concebido como un imperativo categórico. ¿Significa esto que ha de seguirse ciegamente? El problema estriba en saber si en cuanto tal está fuera de control o no. Y lo que Peirce mantiene es que tiene que tener ulteriores razones. Ese es el objetivo de la ética: averiguar qué fin es posible y cómo puede conseguirse (CP 5.134, 1903). La clave está en comprender que no debe confundirse ideal de conducta y motivo para la acción (CP 1.574, 1906). Toda acción tiene un motivo, pero un ideal sólo pertenece a un tipo de conducta que es deliberada, lo que es tanto como decir

que ha de ser revisada y sometida a crítica, de tal manera que dé lugar a hábitos que puedan modificar las acciones futuras. Habría que advertir aquí, como hace Sara Barrena⁷, que este tipo de acciones, más aún que las leyes de la naturaleza, son libres y permiten el crecimiento y la creatividad en el ámbito de la ética.

Desde el punto de vista de las ciencias normativas, la lógica es paralela a la ética. El razonar es, esencialmente, pensamiento autocontrolado y como tal participa necesariamente de los rasgos esenciales de la conducta controlada (CP 1.606, 1903). Cuando una persona saca una conclusión racional no sólo piensa que es verdad, sino también que lo justo será razonar así en otro momento análogo. Sacar una conclusión es ya aprobar el razonamiento por el que se ha llegado a ella. Esta aprobación es una aprobación moral (CP 5.130, 1903). Lo lógicamente bueno es sólo una especie de lo moralmente bueno. Las tres formas de la inferencia lógica – abducción, inducción y deducción – no son sino “las tres clases de consideraciones que pasan a sustentar los ideales de conducta” (CP 1.608, c.1903). La primera mantiene que ciertas conjeturas parecen verosímiles; la segunda que son consistentes; la tercera, considera cuál sería el efecto general de realizar sistemáticamente nuestros ideales.

Pero no es la ética la que proporciona el fin a la lógica, porque, como hemos visto, ella tampoco puede ofrecérselo a sí misma. El moralista sólo puede probar que tenemos capacidad de autocontrol. Proporcionarnos el fin último, “el estado de cosas más admirable”, es la función de la estética. Desde este punto de vista, ¿en qué consiste el recto razonar? En alcanzar nuestro objetivo último. Ahora bien, ¿en qué consiste ese objetivo último que hemos considerado admirable en sí mismo? Para Peirce, el único resultado que satisface el requisito de una cualidad del sentimiento sin ninguna razón ulterior es la razón misma “que siempre mira adelante, hacia un futuro sin fin, esperando indefinidamente mejorar sus resultados” (CP 1.614, 1903). Naturalmente esta razón no es la facultad humana, encarnada en un hombre. Entre otras cosas, porque la razón no ha podido encarnarse nunca definitivamente. Pero además, porque la razón nunca puede perfeccionarse por completo, “siempre tiene que estar en estado de incipencia, de crecimiento” (CP 1.615, 1903). El desarrollo de la razón consiste en encarnación (*embodiment*), en manifestación. Esta manifestación encarnada es el universo cuyo crecimiento y desarrollo nunca se terminará de realizar. Este es el auténtico desarrollo de la razón. Este es el ideal más admirable, cuya admirabilidad no se debe a una razón ulterior. Y concluye Peirce: “Bajo esta concepción, el ideal de conducta será ejecutar nuestra humilde función en la operación de la creación, echando una mano para hacer más razonable el mundo, siempre que, como afirma el dicho, ‘esté en nuestras manos el hacerlo’” (CP 1.615).

Las consecuencias derivadas de esta concepción de las ciencias normativas son múltiples, pero para nuestro propósito hay dos especialmente importantes. Una tiene que ver con la última de las afirmaciones que hemos citado: el ideal de conducta humano es, en definitiva, una conducta más que creativa, *creadora*. La segunda es que desde una perspectiva exterior al acto mismo de la creación, se ofrece una especie de justificación a una conducta que, desde la psicología, es sorprendente: la elección en el acto creativo de aquellas ideas que aparecen como más

7 BARRENA, S (2007). *La razón creativa*. Rialp, Madrid, pp. 186-187.

deseables por ser precisamente las que se consideran más “bellas”, un fenómeno que encontramos tanto en el acto creador del artista como del científico⁸.

Por último hay otro aspecto de la concepción peirceana del bien que no podemos dejar pasar. El bien se manifiesta de manera distinta en cada una de las tres ciencias normativas. La bondad estética reside en la *expresividad*; la ética en la *veracidad* y la lógica en la *verdad* (CP 5.137 ss., 1903). Comprender esta afirmación en toda su complejidad es una tarea para la lógica-semiótica, la disciplina a la que Peirce dedicaría sus mayores desvelos.

EL TRATAMIENTO LÓGICO-SEMIÓTICO DE LA CREATIVIDAD

El problema de la “creatividad” tal como lo entendemos hoy es bastante reciente, como lo es el término mismo⁹. Difícilmente, pues, Peirce podría abordarlo de la forma en que lo hacemos hoy. Pero creo que, si lo hubiera hecho, lo habría contextualizado en el terreno de las ciencias normativas y, en especial, en el de la lógica. Es posible que al hacer esta afirmación esté demasiado influenciado por la forma en que personalmente me he acercado a la obra de Peirce, pero creo que hay, además, varias razones de peso que permiten hacer esta afirmación. Está desde luego el hecho de que su pragmatismo no pueda ser entendido sino como una “filosofía semiótica”. Pero más allá de este argumento de carácter general, está el hecho de que, como hemos dicho, ha de ser la lógica-semiótica la ciencia que tiene como objetivo específico explicar cómo se desarrolla y crece el pensamiento.

Aunque no fuera ni mucho menos la única, poca duda cabe que una de las aportaciones fundamentales de Peirce fue su consideración de la lógica como semiótica. La lógica no dejó de ser para él lo que había sido en la tradición: la ciencia que se ocupa de las condiciones necesarias para la consecución de la verdad. Ahora, bien, puesto que el pensamiento tiene lugar por medio de signos, la lógica es una semiótica, es decir, la ciencia que se ocupa de cómo un signo da lugar a otro signo. De esta manera la lógica no trata ya sólo de las leyes para la consecución de la verdad sino de cómo algo llega a ser un signo y de cómo gracias a los signos evoluciona el pensamiento, tanto en el sentido social de la comunicación como en el sentido individual de las ideas que dan lugar a otras ideas (CP 1.444, c.1896). De lo que suponía esta ampliación de la lógica y de los detalles de la semiótica de Peirce ya hemos hablado en otros lugares¹⁰. Resultaría por otra parte absolutamente imposible abordarlos en detalle. Suponiendo ya conocidas algunas de las cuestiones más básicas de la semiótica peirceana queremos acercarnos a ellas desde el punto de vista de cómo se desarrollan las nociones de continuidad, innovación y formación de hábitos que hemos visto ya en la metafísica y en las otras ciencias normativas.

8 Véase a este respecto los comentarios de HADAMARD, J (1947). *Psicología de la invención en el campo matemático*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, p. 209 ss. referidos a las matemáticas.

9 El término creatividad (*creativity*) empezó a usarse en la década de los 50 y al parecer fue G. P. GUILFORD, en un discurso a la asamblea de la APA (1950) uno de los primeros en utilizarlo. Hasta entonces el problema había recabado poca atención por parte de los psicólogos. Véase WEISBERG, RW (1987). *Creatividad. El genio y otros mitos*. Labor, Barcelona p. 74; BARRENA, S (2007). *Op. cit.*, p. 19 n.

10 CASTAÑARES, W (1994). *De la interpretación a la lectura*. Iberediciones, Madrid; CASTAÑARES, W (2000). “La semiótica de C. S. Peirce y la tradición lógica”. Seminario del Grupo de Estudios Peirceanos: <http://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html>; CASTAÑARES, W (2006). “La semiótica de Peirce”. *Anthropos* 212, pp. 132-139: <<http://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html>>

Aunque el mismo Peirce definiera la semiótica como la doctrina formal de los signos (CP 2.227, c. 1897), si nos atenemos a la teoría misma, resulta mucho más rigurosa considerarla como “la doctrina de la naturaleza esencial y las variedades fundamentales de la semiosis” (CP 5.488, c. 1907), la relación necesariamente triádica que implica el uso de los signos. Que el verdadero objeto de la semiótica sea la semiosis no es un detalle insignificante para la semiótica en general y para la cuestión que ahora nos ocupa en particular. Si la concepción peirceana de los signos entrañaba una tremenda revolución se debió en gran parte a que lo que hasta entonces se había entendido como “significado” Peirce empezó a entenderlo como “interpretante”. No es éste un cambio meramente terminológico. El interpretante es el “efecto creado” por un signo en la mente de alguien, y aunque no siempre sea así, generalmente, es también un *signo equivalente* o tal vez más desarrollado” (CP 2.228, c. 1897). Aparte de que Peirce utilice expresamente el verbo “crear”, esta forma de entender el significado pone de manifiesto que la semiosis no es un acto aislado, sino que es un proceso “*ad infinitum*”: el interpretante es a su vez un signo que produce un interpretante que puede ser signo, y así sucesivamente. Se trata, pues, de un proceso que, aunque puede ser considerado como producido en un determinado momento, nos remite, hacia atrás, a un principio que no cabe vislumbrar y se abre, hacia adelante, a un desarrollo cuyo término tampoco es posible anticipar. La esencia de la semiosis es la continuidad, de tal manera que si el proceso se detuviera en algún momento, ya no sólo no habría signo, sino que ni siquiera habría mente. Pero en su definición de signo, aparece también otra de las características fundamentales de la semiosis: la de proceso creativo. El interpretante no es la reduplicación del signo anterior, sino “posiblemente un signo más desarrollado”. Al considerarlo de esta manera Peirce está explicando de forma magistral que los procesos de semiosis son procesos que, tanto desde el punto de vista individual como desde el punto de vista colectivo -es decir, de la comunicación-, son procesos innovadores, creativos. La cultura no es más que la encarnación del principio de que lo propio de los símbolos, los signos humanos, es crecer.

Cuando se explica de forma detallada cómo tiene lugar la semiosis, la tendencia más inmediata es considerarla desde el punto de vista lingüístico: nada más natural que acudir a ejemplos de cómo interpretamos las palabras de otro. Esta explicación, que sin duda es correcta, puede sin embargo ocultar fenómenos que aparecen más claramente cuando recurrimos a otro tipo de signos. El primero de ellos es, desde luego, que el pensamiento no es siempre lingüístico, polémica a veces acalorada pero bastante inane. No hay más que prestar atención a testimonios cualificados como los que da Hadamard (1947) en su libro sobre la invención matemática para comprender que el pensamiento en general y el creativo en particular, no siempre es lingüístico¹¹. Pero lo que ahora queremos subrayar es que cuando nos distanciamos del ámbito lingüístico y nos ocupamos de otras manifestaciones semióticas, es precisamente cuando puede apreciarse más nitidamente el carácter innovador de la semiosis. El mundo del arte resulta entonces muy revelador. Basten dos ejemplos. Uno de ellos es el de las variaciones musicales. Los ejemplos son innumerables, pero basten algunos tan conocidos como las *Variaciones Goldberg* de Bach, las *Variaciones Diabelli* de Beethoven, o el cuarto movimiento del *Quinteto para piano y cuerdas* op. 114, *La trucha*, de Schubert. Escúchense con atención y se comprenderá en qué consiste la creatividad se-

11 Quizás convenga recordar la insistencia de Peirce en la naturaleza diagramática del pensamiento matemático.

miósica de los interpretantes en sus formas más elementales. Otro tanto podría decirse del modo de trabajar de un pintor creativo. El film de H. G. Clouzot *El misterio Picasso* (1956), no es un experimento científico o de laboratorio, pero no creo que pueda descalificarse como muestra de lo que ocurre en los procesos de creación artística. Se ha aludido también a los trabajos preparatorios de una obra como el *Guernica*¹². Sin embargo pueden resultar también muy elocuentes respecto a lo que tratamos de explicar sus conocidas “variaciones” sobre las *Meninas* de Velázquez o el ejemplo, incluso más significativo, de las once litografías sobre el toro (1945) que se encuentran en el MOMA de Nueva York¹³. Este último ejemplo es posiblemente el más elocuente respecto a cómo puede entenderse el hecho de que el interpretante pueda ser un signo “equivalente o quizás más desarrollado”.

Pero el interpretante posee otra propiedad de enorme interés para mostrar de forma concreta los procesos de continuidad, innovación y formación de hábitos. El interpretante encarna la categoría de la terceridad en los procesos de semiosis. En cuanto tercero es, por tanto, mediador entre el signo y el objeto y, además, puede tener el carácter de regla de interpretación que pone en evidencia la tendencia a la formación de hábitos interpretativos. Que el interpretante puede ser –aunque no siempre lo sea, como en los casos de los sentimientos o la acciones que son también efectos de los signos– regla de interpretación es visible en los ejemplos lingüísticos que el mismo Peirce utiliza: para un inglés que consulta en un diccionario la palabra *homme*, el término inglés *man* es un interpretante (CP 1.553, 1867). Se podría objetar que este carácter no aparece de forma tan clara en los ejemplos artísticos que hemos utilizado antes. Pero si el lector reflexiona sobre la cuestión, sobre todo después de haber visto un documento tan extraordinario como el film de Clouzot, comprenderá cómo los actos creativos engendran hábitos. Sólo así puede entenderse la fertilidad de artistas como Picasso.

Esta explicación de cómo es posible la semiosis y, en definitiva, los actos creativos, aporta luz sobre otra cuestión debatida. El planteamiento psicológico que se ha hecho de la creatividad ha contribuido en ocasiones a fortalecer una creencia más bien ingenua, respaldada sin embargo por determinadas teorías filosóficas y psicológicas. Los experimentos de laboratorio han tendido a ver el acto creativo como “solución de problemas” y en ese contexto aparece fácilmente como *insight*¹⁴, como aparición súbita y absolutamente novedosa de una idea en una mente¹⁵. Es este un problema que requiere un examen detallado que aquí no podemos hacer. Sin duda los actos creativos adoptan formas muy variadas. Así por

12 WEISBERG, RW (1987). *Op. cit.*, pp. 160 y ss.

13 Pueden verse, por ejemplo en Internet, en la siguiente dirección: <<http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-5.html>>. Consultada el 3-01-2008.

14 Peirce también utiliza el término pero con un sentido distinto como puede verse por ejemplo en CP 5.173 y 5.181 (1903). Peirce admite la celeridad y el carácter súbito del fenómeno (un relámpago), pero “los diversos elementos de la hipótesis estaban con anterioridad en nuestra mente”.

15 No ignoramos casos como el tantas veces citado de los hallazgos de Poincaré o de Kekulé, que suelen aportarse como prueba de la teoría del *insight*. Pero estamos con aquellos que piensan que incluso esos casos pueden interpretarse de una manera distinta y, sobre todo, mucho más razonable, como producto de conocimientos anteriores. Otra cuestión distinta es la del estado de ensoñación o *musément* en el que aparecen ideas creativas y al que Peirce también se refiere en “Un argumento olvidado a favor de la realidad de Dios” (1908).

ejemplo deberíamos distinguir, como hace Hadamard¹⁶, entre invención y descubrimiento. De esta y otras cuestiones tienen que dar cuenta la lógica y la psicología. Pero parece bastante claro que explicado el acto de creación como si surgiera *ex nihilo*, el problema resulta prácticamente irresoluble. A Peirce le asistían poderosas razones lógicas para negar tajantemente esa discontinuidad del pensamiento. Pero además, cuando se analizan los aspectos psicológicos de los actos creativos, no tanto como problemas de laboratorio como desde una perspectiva más integradora, aparece fundamentalmente como un proceso “autocontrolado”, como diría Peirce. Y esta afirmación vale tanto para los artistas como para los científicos. Se trata de un proceso a veces muy largo, repleto de situaciones en las que se duda y se busca a tientas una solución y en el que es necesario elegir entre distintas soluciones posibles. Es verdad que, en ocasiones, las ideas aparecen en la mente como si de una inspiración divina se tratara. Pero examinadas de cerca, incluso en esos casos se encontrará que las ideas innovadoras sólo son posibles gracias a los conocimientos que ya se poseen. Es verdad que no siempre podemos explicar bien la conexión de unas ideas con otras. Pero el que no podamos describir de forma pormenorizada cómo se realizan esos procesos no implica necesariamente que tengamos que admitir como única alternativa la discontinuidad. Tampoco son conscientes los procesos perceptivos y no por ello los entendemos como acontecimientos discontinuos. Algo semejante puede decirse, en mi opinión, de los llamados, desde Wallas¹⁷, periodos de incubación. Pero el que no tengamos todas las respuestas no significa que tengamos que admitir cualquier hipótesis. Frente a los testimonios en los que el acto de invención aparece como resultado de una idea súbita pueden aportarse centenares, tanto de científicos como de artistas, en los que los hallazgos se producen después de un largo proceso tentativo en el que una idea lleva a otra, en el que aparecen no pocas bifurcaciones que obligan a elegir unas opciones y descartar otras. El acto creativo aparece entonces nítidamente como un acto de libertad¹⁸. Hay además otra razón para preferir la teoría de la continuidad: resulta mucho más simple y elegante.

Por lo demás, la teoría semiótica peirceana se pone de parte de quienes consideran que el acto creativo, en sí mismo considerado, no es algo excepcional, propio del genio. La creatividad es algo connatural al comportamiento humano, por más que haya individuos especialmente fértiles e innovadores. Esta fertilidad puede explicarse tanto por las características personales que poseen algunos individuos —entre otras sin duda por la pasión motivadora y la dedicación a lo que hacen, aparte, naturalmente, de las habilidades que puedan

18 HADAMARD, J (1947). *Op. cit.*, p.13.

17 La teoría de G. WALLAS (1926) es que en todo acto creativo se produce un proceso de cuatro etapas: preparación, incubación, iluminación y verificación.

18 PARDO, JL (2006). “Crear de la nada. Ensayo sobre la falta de oficio”, *Los rascacielos de márfil*, G. Abril et al, Lengua de Trapo, Madrid, pp. 8-9.

poseer- como por cuestiones históricas y culturales¹⁹. El acto creativo no es puramente individual. La semiosis, en el ámbito de lo humano, es comunicación y nada más que comunicación; y la lógica, dice Peirce, no puede entenderse sino desde lo social (CP 2.654, 1878). El acto creativo no es meramente individual porque nace a partir de lo que se sabe y se comparte con otros. Muestra de hasta dónde está dispuesto a llegar Peirce en esta cuestión es su análisis del *esprit de corps*, el sentimiento nacional o la simpatía (empatía) que, para él, no son meras metáforas (CP 6.271, 1892). No es imprescindible compartir en todos los detalles la explicación de Peirce, pero ejemplos como los de la Florencia del siglo XV o la Viena de 1900 requieren una explicación y, desde luego, parece que la naturaleza social de la creatividad, que no se opone al reconocimiento del genio individual, es una hipótesis verosímil.

La semiosis tal como la hemos visto hasta ahora explica sobre todo la continuidad. Ahora bien, ¿cómo tiene lugar la innovación? La respuesta de Peirce es clara: desde el punto de vista semiótico gracias a los iconos; desde el punto de vista más estrictamente lógico, por la inferencia abductiva. Explicaremos ambas cuestiones empezando por la más estudiada: la abducción.

La razón fundamental para considerar a la lógica como semiótica es que el pensamiento sólo puede tener lugar por medio de signos. Pero a la inversa, que la semiótica sea lógica, se debe a que la semiosis es inferencial. Un signo nace de otro signo y las leyes del pensamiento son las leyes de los signos. Estas leyes son las leyes de los tres grandes tipos de inferencia, la abducción, la inducción y la deducción, que, como no podía ser de otra manera, se corresponden con las tres categorías faneroscópicas.

Las fluctuaciones del pensamiento de Peirce en torno a la abducción fueron reconocidas por él mismo (CP 5.146, 1903). La abducción, en cuanto que es una inferencia lógica, tiene una forma definida; pero su verdadero alcance sólo lo vio Peirce cuando pudo distanciarse del planteamiento estrictamente lógico. De todos modos, aunque la idea sólo se iría aclarando con el tiempo, ya desde los inicios Peirce mantiene que la fortaleza de un argumento no era una cuestión meramente formal sino que tenía que ver con sus efectos prácticos a la hora de explicar los hechos. “Un argumento es válido si posee la clase de fuerza que proclama tener y tiende hacia el establecimiento de la conclusión del modo en que pretende hacerlo” (CP 5.192, 1903). La fuerza de un argumento se mide en términos prácticos. Precisamente por eso, como señala en las conferencias de 1903, la abducción se convierte en principio básico de su pragmatismo (CP 5.196). La abducción adquiere entonces un sentido mucho más amplio. Sirve para explicar los fenómenos perceptivos, en todo similares a la abducción excepto en el hecho de que no constituyen actos controlados (CP 5.181). Explica cómo se producen los actos interpretativos en la vida cotidiana, lo que es tanto como decir que explica el movimiento de crecimiento de los símbolos. Pero donde parece que la abducción encuentra su verdadero alcance es en el proceso de investigación científica: la abducción es el punto de partida que proporciona una explicación provisional de la

19 Si bien puede estarse de acuerdo –y creo que Peirce lo estaría, al menos en parte– con Csikszentmihalyi en que la creatividad humana es el resultado de la interacción entre un sistema de tres elementos, cultura, individuo y comunidad de expertos, no es necesario hacerla depender de forma tan determinante de las “fluctuaciones” del reconocimiento. CSIKSZENTMIHALYI, M (1998). *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Paidós, Barcelona, pp. 48ss. Que un artista sea creativo o no, no puede depender de un reconocimiento que fluctúa según los momentos históricos.

que la deducción sacará las consecuencias que necesariamente se derivan de ellas y que sólo la inducción podrá verificar o falsar.

Vista desde la perspectiva de la lógica de la investigación científica, la abducción aparece como la inferencia que permite explicar hechos que nos sorprenden. Esta forma de entenderla sería adecuada para la creatividad científica, pero no parece que este sea el caso de creatividad artística: una obra de arte no trata de explicar nada. A esta objeción cabría responder diciendo que la situación inicial del artista y el científico es en gran medida similar: los dos parten del estado de insatisfacción que, en el caso del científico es una pregunta o duda que entraña una respuesta de carácter lógico, mientras que en el caso del artista es más bien una insatisfacción del sentimiento que todavía no ha encontrado la forma de expresarse como debiera²⁰. Estoy básicamente de acuerdo con esta propuesta. Pero la cuestión puede ser mejor clarificada si, dado que el problema de la obra de arte es, como el mismo Peirce señalaba (CP 5.137), una cuestión de *expresividad*, de la encarnación de un sentimiento en un signo o representamen, lo planteamos desde el punto de vista de la semiótica²¹.

Una explicación del papel que la iconicidad juega en los procesos creativos en general requiere un desarrollo que excede nuestras posibilidades actuales y que en parte –solo en parte– hemos realizado en otro lugar²². Señalaré no obstante algunas cuestiones que me parecen fundamentales. La primera de ellas es el carácter un tanto paradójico de los iconos: en cuanto primeridades sólo tienen una existencia posible y, por tanto, cualquier análisis ha de basarse ya en “hipoiconos”, signos que, aunque son iconos implican ya algún grado de convencionalidad (CP 2.277, 1903). A pesar de todo, los iconos son los únicos signos que nos permiten transmitir directamente una idea (CP 2.278, c.1895); es más, su observación directa –y en este sentido los diagramas matemáticos son especialmente elocuentes–, permite descubrir propiedades de su objeto diferentes de las estrictamente necesarias para la construcción del icono (CP 2.279, c.1895). De las propiedades heurísticas de las metáforas y los modelos no podemos tampoco hablar aquí, pero son proverbiales. Sin embargo, como ocurre en la abducción, la capacidad heurística de los iconos contrasta con su debilidad declarativa. Como el mismo Peirce dice, un icono no afirma nada. Si pudiera ser interpretado por una oración, debería estar en potencial²³. Es decir, la interpretación de un icono, más que la de otros signos, sólo es posible gracias a una abducción.

Como hemos mostrado en otro lugar²⁴, la verdadera naturaleza de los signos icónicos aparece cuando tenemos en cuenta su vinculación con la primeridad y la abducción. Su carácter hipotético pertenece a su esencia misma. El icono significa porque mantiene con su objeto alguna semejanza. Ahora bien esta semejanza ha de ser entendida de modo amplísimo. La semejanza es primeridad, pura posibilidad. Cualquier cosa puede ser semejante a cualquier otra. En

20 ANDERSON, DR (1987). *Op. cit.*, p. 63.

21 ANDERSON (1987). También lo hace; al menos en parte. Pero su explicación se basa fundamentalmente en la tipología de los signos, y al descuidar los aspectos procesuales e interpretativo de la semiosis, resulta a mi juicio excesivamente rígida.

22 ABRIL, G & CASTAÑARES, W (2006). “La imagen y su poder creativo”, In: *Los rascacielos de mármol*, G. Abril et al. Lengua de Trapo, Madrid, pp. 179-223.

23 Y Peirce pone el siguiente ejemplo: “Suponga que una figura tiene tres lados”, etc. En cambio el modo de los índices debería ser el imperativo o el vocativo: “¡Vea eso!” o “¡Cuidado!” (CP 2.291, c. 1893).

24 CASTAÑARES, W (1994). *De la Interpretación a la lectura*. Iberediciones, Madrid, p. 152.

ese espacio se mueve la infinita capacidad que tiene el hombre para establecer relaciones entre fenómenos. Siempre es posible ver algún tipo de semejanza –o de diferencia, que no es sino su negación–. Por eso mismo las posibilidades de la abducción son también infinitas. En consecuencia, el reino de la iconicidad es el de la más pura ambigüedad. De ahí que los iconos necesiten de los índices y de los símbolos para significar. Una fotografía (índice que contiene un icono) que no se presenta junto a su objeto, pierde su carácter indicial y entonces necesita de índices y símbolos para significar algo, como ocurre, por ejemplo, en las fotografías de prensa, que deben llevar un pie que guíe la interpretación. Los iconos propiamente no se rigen por códigos, de alguna manera tienen que instituirlos²⁵.

El carácter hipotético de la interpretación de los iconos pone de manifiesto su importancia en los procesos creativos. Aunque haya que reconocer que sería necesaria una investigación más amplia, como hemos mostrado en otro lugar²⁶, tenemos razones teóricas y prácticas para creer que los iconos están en la base misma de la creatividad científica y artística. Los argumentos principales para mantener esta opinión los encontramos en Peirce. Algunos de ellos los acabamos de exponer. Pero hay otros. Por lo demás, los argumentos expuestos hasta aquí han tratado de poner de manifiesto qué procedimientos utilizamos para introducir ideas nuevas en el pensamiento. Pero los procedimientos no contestan a la pregunta misma del origen de estas ideas. En palabras de Peirce hay que plantearse la pregunta: ¿por qué acertamos con nuestras abducciones si por el cálculo de probabilidades no debiéramos hacerlo? (CP 5.172, 1903) ¿por qué asociamos unas ideas a otras? La respuesta de Peirce está basada en sus teorías agapistas y estéticas. La asociación de ideas la realizamos o bien por contigüidad o por bien por semejanza. La contigüidad nos viene impuesta por el poder externo de una realidad que nos determina a ello; la semejanza nos viene dada por un poder interno, “un poder oculto procedente de las profundidades del alma nos fuerza a relacionarlas en nuestros pensamientos” (CP 6.105, 1892). Esa fuerza interna, como *il lume naturale* de Galileo, es una especie de instinto que nos lleva a adherirnos a unas ideas y no a otras. Sin esta inclinación nuestra posibilidad de encontrar, por ejemplo, una ley de la naturaleza, sería de uno al infinito. La hipótesis de una atracción instintiva, explicable para Peirce en los términos evolutivos del ágape y en el carácter *amable* del bien estético, admirable en sí mismo, es digna de ser considerada.

25 ECO, U (1977). *Tratado de semiótica general*. Lumen, Barcelona, p. 358.

26 ABRIL, G & CASTAÑARES, W (2006). *Op. cit.*, pp. 179-223.



¿Qué hace una obra de arte?

Un modelo peirceano de la creatividad artística¹

What does a Work of Art Do? A Peircean Model of Artistic Creativity

Nicole EVERAERT-DESMEDT

Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles.

RESUMEN

El propósito de este artículo es presentar un modelo de la creatividad artística elaborado a la luz del pensamiento de C. S. Peirce. Primero, se plantea que una comunicación artística es un suceso (por lo tanto, del orden de la segundidad) por el cual lo posible (primeridad) se infiltra en el simbolismo (terceridad). Luego, se describe más detenidamente el proceso de producción y recepción de una obra de arte. Se puede encontrar en el sistema peirceano una teoría implícita de la producción de una obra de arte, estableciendo un doble paralelismo, por una parte con la investigación científica, y por otra parte con la evolución del universo. La recepción de una obra de arte consiste en una actividad cognitiva, un pensamiento en un nivel de primeridad, un “pensamiento icónico”. A lo largo del proceso, la obra de arte hace circular la primeridad, volviéndola inteligible.

Palabras clave: Abducción, comunicación artística, primeridad, hipoicono, simbolismo.

ABSTRACT

The purpose of this article is to present a model of creativity in the light of the thought of C. S. Peirce. Artistic communication is an event (as such, of the order of Secondness) by which the possible (Firstness) infiltrates itself into symbolism (Thirdness). Moreover, we describe more extensively the process of the production and the reception of a work of art. The Peircean system may contain an implicit theory of the production of a work of art, that establishes a double parallel with scientific investigation and with the evolution of the universe, respectively. The reception of a work of art consists in a cognitive activity, a thinking on the level of Firstness, an ‘iconic thinking.’ Along the process, the work of art makes Firstness circulate, so as to make it intelligible.

Key words: Abduction, artistic communication, firstness, hypoicon, symbolism.

¹ Una versión preliminar de este artículo se encuentra también en <<http://www.unav.es/gep/Articulos/SRota-cion2.html>>

LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA

El propósito de este artículo es presentar un modelo de la creatividad artística elaborado a la luz del pensamiento de C.S. Peirce. He estado trabajando en este asunto desde hace varios años. En el año 2002 ya publiqué en la revista *Acta Poética* de la UNAM (México) un artículo con el título: “La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento”². Ahora, empezaré por resumir el modelo presentado allí y seguiré después complementándolo y profundizando en él.

Para construir un modelo de comunicación artística, tomo como punto de partida la distinción establecida por Kant entre lo posible y lo real. En la *Crítica del Juicio* (§ 76), Kant dice que la característica esencial del pensamiento humano reside en nuestra facultad de distinguir entre lo **posible** y lo **real**.

Pero, para explicar cómo llega el pensamiento humano a diferenciar lo posible y lo real, me parece necesaria la intervención de una tercera categoría: el **simbolismo**, el orden simbólico, es decir la *terceridad* de Peirce (mientras que lo posible se relaciona con la *primeridad* y lo real con la *segundidad*). Las tres categorías de Peirce son necesarias y suficientes para dar cuenta de toda la experiencia humana, ya que la **primeridad** se refiere a la vida *emocional*, la **segundidad** a la vida *práctica* y la **terceridad** a la vida intelectual, *cultural*, social.

Los humanos vivimos en la terceridad; estamos sumergidos en un universo de signos, y los signos estructuran nuestra manera de pensar, actuar y ser. El pensamiento humano es un pensamiento simbólico, por eso es capaz de operar una distinción entre lo real y lo posible. Sin embargo, esa distinción se realiza a costa de una separación. Para captar, distinguiéndolos, lo real y lo posible, se necesita un distanciamiento. De hecho, no tenemos un acceso inmediato a lo real, sino que más bien nos constituimos una representación de la realidad **mediante** una interpretación de orden simbólico. Tal interpretación descansa en unos códigos culturales compartidos, que han sido formados y evolucionan a lo largo de los procesos comunicativos. Esos códigos, esos lenguajes, funcionan como **filtros**: nos permiten captar lo real, pero se trata de una realidad filtrada, ya pensada, pre-interpretada.

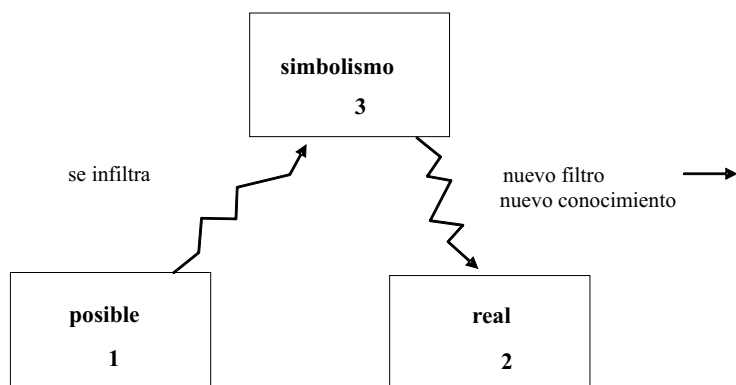
A partir de ahí, toda tentativa de pensar “diferente”, de concebir de otra manera lo real, implica una actividad de deconstrucción y reconstrucción del lenguaje, de los códigos, para cambiar el filtro. Esta actividad caracteriza no sólo el uso poético de la lengua, sino también toda creación artística, sea cual sea el tipo de lenguaje utilizado: imágenes, gestos, espacios... Toda experiencia artística necesita a la vez el **dominio del simbolismo establecido** y su **subversión** (su modificación).

¿CÓMO SE REALIZA ESA SUBVERSIÓN?

La subversión del simbolismo se realiza bajo el **impulso de lo posible (primeridad)**. La primeridad no se puede asir, formular, no puede tomar forma, sino a través de la terceridad, del simbolismo. Si no se formula, resulta indistinción, caos, locura. Pero sólo puede formularse descomponiendo el simbolismo existente. Del polo de la primeridad surgen fuerzas que se infiltran en los códigos y los empujan.

2 El contenido de dicho artículo se encuentra también, resumido y con algunas variaciones, en <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>.

Una vez empujado, **subvertido el simbolismo**, el filtro que permite asir lo real se encuentra modificado. De ello resulta un **conocimiento nuevo de lo real**, todavía sin formular:



Pero, enseguida, lo posible viene recuperado por el simbolismo; se endurece, se fija en verdades establecidas, se convierte en simbolismo, que deberá, a su vez, ser impulsado por nuevas fuerzas posibles para producir conocimiento nuevo.

El proceso que acabo de describir me parece operar tanto en toda comunicación artística como en la investigación científica. La **ciencia**, como el **arte**, relaciona las tres categorías. Hay, tanto en la ciencia como en el arte, infiltración de lo posible, modificación del simbolismo y nuevo conocimiento de lo real. Pero la orientación del proceso es distinta en la ciencia y en el arte.

El objetivo del **investigador** es ampliar el conocimiento de lo real, conocer las leyes que rigen la realidad. Cuando una porción demasiado importante de la realidad aparece como irreductible, como incomprensible dentro del marco teórico, es decir del simbolismo existente, se acude a lo posible para modificar el marco teórico, con el objetivo de dar mejor cuenta de la realidad.

Para el **artista**, el objetivo consiste en captar no lo real, sino lo posible (la *primeridad*). Para alcanzar este objetivo, el artista procede, en su obra, a la modificación del simbolismo preexistente y la elaboración de un nuevo simbolismo. La consecuencia de la tentativa artística es una nueva percepción de lo real, que resulta de un filtro simbólico modificado.

Volviendo a mi esquema, puedo proponer una definición de la comunicación artística: es un **suceso** (por lo tanto, del orden de la *segundidad*) por el cual la *primeridad* se infiltra en la *terceridad*, o lo *posible* en el *simbolismo*.

Lo propio del arte es **captar fuerzas**:

Así la música debe convertir en sonoras fuerzas insonoras, y la pintura debe convertir en visibles fuerzas invisibles. A veces son las mismas: el tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintar o hacer entender el tiempo? ¿Y las fuerzas elementales como la presión, la inercia, la gravedad, la atracción, la gravitación, la germinación? A veces, al contrario, la fuerza insensible de tal arte parece formar

parte de los “datos” de otro arte: por ejemplo, ¿cómo pintar el sonido o incluso el grito? (e inversamente, ¿cómo hacer escuchar los colores?)³.

La obra de arte resulta siempre de una tentativa de materializar fuerzas, intensidades virtuales, del orden de la primeridad. El artista se encuentra, en ciertos momentos privilegiados, en contacto directo con la primeridad. Pero, para captar las fuerzas de la primeridad y expresarlas, para darles forma, para comunicarlas, el artista debe construir su propia red simbólica, y por eso tiene que deshacer, más o menos, el simbolismo preexistente.

Una obra que no se preocupa de construir su propio simbolismo deshaciendo más o menos el simbolismo preexistente, será indefectiblemente interpretada mediante el simbolismo preexistente. Tomemos el ejemplo de las fotografías de conchas por Weston. En esas fotografías, Weston pretendía materializar, simplemente, “la epifanía del ser”, la esencia de la “cosidad”, de la “Naturaleza”, esto es, una primeridad pura. Ahora bien, esta obra fue interpretada por los amigos del fotógrafo mediante una red simbólica preexistente, ya preparada, la del simbolismo sexual. Y así, la primeridad, que Weston pensaba haber captado, no pasaba a través de su obra:

La epifanía de la vida que había experimentado Weston, esta experiencia existencial de una revelación ontológica del ser del mundo, no está transpuesta en la imagen. Si, para el fotógrafo, la organización icónica había sido el resultado de una visión interior mística, esta misma organización icónica, sin memoria de la experiencia que había motivado su génesis y su organización específica, constituye para los receptores el punto de partida de un cierto número de asociaciones eróticas⁴.

El caso del fracaso de Weston muestra que **no se puede captar directamente la primeridad**. Sólo se la puede captar elaborando una nueva red simbólica.

UN EJEMPLO

Ahora, tomaré un ejemplo, que –al contrario del caso de Weston– me parece muy bueno y claro, de una obra que, partiendo de un simbolismo establecido, pero introduciendo en dicho simbolismo una ruptura (una quiebra), consigue captar la primeridad. Ese ejemplo es una obra de Humberto Chávez Mayol, con el título *Sistema seccionado* (realizada en 1981):

1. SIMBOLISMO ESTABLECIDO

Esa obra parte de un código cultural y técnico establecido, el de la **foto de identidad**. Sabemos que ese tipo de foto consiste en un primer plano del rostro de una persona. Sirve para representar oficialmente (por ejemplo en un pasaporte) la totalidad permanente de una persona. Funciona como un signo que resume a un individuo. Ese tipo de foto se saca habitualmente mediante un aparato automático. Quien quiere tomarse la foto de identidad entra en una cabina, llamada en francés “photomaton”, corre una cortina para aislarse, se sienta,

3 DELEUZE, G (1981). “Peindre le cri”, en *Critique*, 408.

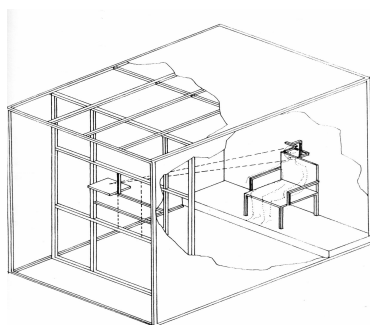
4 SCHAEFFER, JM (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Seuil, París, p. 182.

introduce monedas y pulsa un botón, cuando está listo, para que se saque la foto. Esas cabinas se encuentran en lugares públicos tales como estaciones de ferrocarriles y centros comerciales:



2. RUPTURA DEL SIMBOLISMO

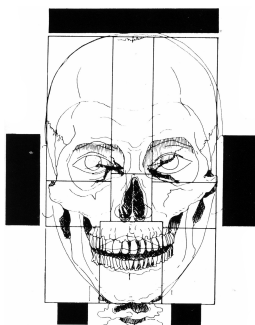
Humberto Chávez construyó una cabina de ese tipo, pero con algunas **modificaciones**:



Produjo una ruptura en el código, introduciendo en el sistema una fragmentación espacial y temporal.

De hecho, en vez de realizar una toma del rostro entero, el aparato está diseñado para tomar **sucesivamente** nueve **partes** del rostro: ojo izquierdo, ojo derecho, entrecejo, nariz, mejilla izquierda, mejilla derecha, mentón izquierdo, mentón derecho y boca:

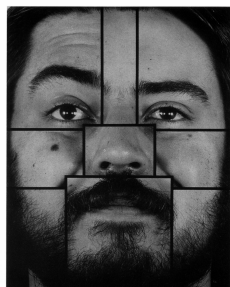
El rostro viene pues seccionado en nueve partes, fotografiadas en nueve tomas, cada una cuando lo decide el retratado manipulando un botón. Luego, las nueve tomas serán conjugadas en una sola imagen.



Claro que, para conseguir con toda precisión las nueve partes del rostro, el sujeto fotografiado no se puede mover para nada durante las nueve tomas. Por lo tanto el aparato le sostiene la cabeza y correas le sujetan los miembros y el tórax. Sólo puede pulsar el botón que está al alcance de su mano. El hecho de que el sujeto fotografiado esté atado puede hacer pensar en una silla eléctrica. Y entre los autores que presentaron esa obra en *Dispositivos imaginarios*, un ensayo crítico a propósito de las series fotográficas de Humberto Chávez (publicado en 1995), hay quien insistió sobre el aspecto de “silla eléctrica” del aparato hablando del “sujeto que va a morir atado a una silla eléctrica”⁵. Pero, esta connotación de silla eléctrica me parece secundaria con respecto a la de cabina de foto de identidad.

3. RESULTADO: PRIMERIDAD CAPTADA

El resultado del aparato es una serie de retratos en los que la permanencia y la estabilidad de la foto de identidad son quebradas:



Alfredo /81



Elen /81

Esas imágenes plantean la cuestión de la identidad, la ponen en tela de juicio. En las fracturas de la imagen se introduce algo movido, inestable, incierto que hace vacilar la identidad. Con la **fragmentación**, el rostro pasa de un todo establecido, fijo, a un todo diferente, que integra algo desconocido, habitualmente desapercibido, esto es el tiempo.

5 CHÁVEZ, H y otros (1995). *Dispositivos imaginarios*. Praxis, México, p. 22.

Las fotos del *Sistema seccionado* muestran que el individuo no es un todo uniforme, sino un ser en “devenir”, en metamorfosis continua, atravesado por las fuerzas del flujo temporal. El flujo temporal es de hecho la primeridad que esa obra consigue captar, y se ve bien que lo consigue, no directamente (como intentó hacer Weston), sino mediante un aparato simbólico establecido y modificado, subvertido.

Mi modelo, hasta aquí, se sitúa en el momento en que el artista ya ha encontrado su sistema simbólico para captar la primeridad. Es el momento de la **comunicación artística**.

Pero, todavía no hemos explicado cómo el artista encuentra su sistema simbólico, es decir, el proceso de la **creatividad artística**. Ahora, vamos a tratar de entender cómo el artista procede para dejar que las fuerzas de la primeridad se infiltren en la terceridad. Vamos a ver, siempre a la luz del pensamiento de Peirce, cómo funciona la **producción de una obra de arte**. Luego, pasaremos al lado de la recepción de la obra de arte y plantearemos la cuestión del efecto que produce sobre el receptor.

PRODUCCIÓN DE UNA OBRA DE ARTE : DE LAS CUALIDADES DE SENTIMIENTO AL HIPOICONO

Peirce escribió relativamente poco sobre el arte. Sin embargo, como muestra Douglas Anderson⁶, se puede encontrar en el sistema peirceano una teoría implícita de la creatividad artística, o de la producción de una obra de arte, estableciendo un doble paralelismo, por una parte con la creatividad científica, y por otra con la evolución creativa divina, con la evolución del universo.

A. LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA Y LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

- El primer paralelismo nos lleva a describir la producción de una obra de arte como un proceso cognitivo, en el cual la abducción desempeña un papel central.
- Peirce estudió muy precisamente el mecanismo lógico de la abducción. Según él, podemos descomponer en cuatro pasos el proceso de la **investigación científica**:
- El primer paso es un **asombro**: el investigador se encuentra frente a una anomalía que perturba su estado de creencia. Se trata de un hecho sorprendente que no se puede explicar en el marco de la teoría existente.
- Entonces –segundo paso–, el investigador hace una **abducción**, esto es, formula una hipótesis que podría explicar ese hecho sorprendente.
- Luego –tercer paso–, el investigador aplica esa hipótesis por **deducción**, esto es, saca de ella las consecuencias necesarias, que serán sometidas a una prueba.
- Finalmente –cuarto paso–, mediante un tipo de **inducción**, esto es, una generalización a partir de cierto número de pruebas positivas, el investigador concluye que los resultados comprueban la hipótesis -por lo menos provisionalmente-.

6 ANDERSON, D (1987). *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*. Martinus Nijhoff, Dordrecht.

Ahora bien, podemos adaptar el proceso de la investigación científica a la **producción de una obra de arte**. Volveremos a encontrar los mismos pasos:

- Al principio el artista experimenta una **turbación** provocada, no por un hecho sorprendente, sino por un sentimiento inquietante o por un vacío. Se encuentra sumergido en la **primeridad**, esto es, en un caos de cualidades de sentimiento (*qualities of feeling*, CP 1.43⁷); experimenta “un sentimiento que parece apropiado, pero no hay objeto al cual le sea apropiado”⁸. Sucede como en el caso de un sentimiento de “algo ya visto”, explica Peirce: “Lo que pasa en lo *ya visto*, es que tenemos un sentimiento que es autónomo, mientras que lo experimentamos como parecido a algo anterior”⁹.

Es como cuando encontramos a una persona y tenemos la impresión de haberla encontrado antes, pero no sabemos dónde, ni cuándo, ni quién es esa persona. Entonces, el sentimiento de reconocimiento que experimentamos nos parece *apropiado*, sin tener un objeto al cual le sea apropiado. Esa turbación es el estado inicial que puede provocar la producción de una obra de arte.

- La producción de la obra empieza por una **abducción**. Pero, mientras la abducción científica consiste en formular una hipótesis como solución a un problema conceptual, la abducción o hipótesis artística consiste más bien en tratar de plantear el problema, en “dejar venir” cualidades de sentimiento, intentar captarlas, “pensarlas”, considerarlas como *apropiadas*: Un artista no hace una hipótesis de soluciones a un problema conceptual; su hipótesis consiste más bien en tratar de expresar el problema, en colmar el vacío. Así es como domina su sentimiento de turbación¹⁰.
- Luego, mediante un tipo de **deducción**, el artista proyecta su hipótesis en su obra, es decir, va a presentar las cualidades de sentimiento dándoles forma, encarnándolas en un objeto al cual le podrían ser *apropiadas*. Así, al construir este objeto al que las cualidades de sentimiento le serían apropiadas, la obra de arte crea su propio referente, es autoreferencial.

La proyección puede hacerse en un boceto, una maqueta o directamente en la obra conforme se construye.

La proyección permite aclarar la hipótesis, que es vaga al principio; permite precisarla, para que pueda ser “probada”, por inducción, en el último paso de la creación: el juicio del artista sobre su obra¹¹.

- El último paso de la creación de una obra de arte es pues una **inducción**. Pero, ¿cómo puede el artista probar el valor de su creación? De ninguna manera en relación a una realidad externa, puesto que una obra de arte es autoreferencial, sino más bien en re-

7 A partir de ahora las referencias a PEIRCE, CS (1931-1935), *Collected Papers*, Vol. 1-6; (1958) *Collected Papers*, Vol. 7-8, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, se harán en el cuerpo del texto con la abreviatura CP, seguida del número de volumen y de párrafo.

8 ANDERSON, D (1987). *Op. cit.*, p. 73.

9 PEIRCE, CS., MS 517, citado por ANDERSON, D (1987). *Ibidem*.

10 *Ibid.*, p. 63.

11 Más precisamente, los pasos que describo aquí de manera lineal pueden intervenir de manera recurrente en el transcurso de la elaboración de una obra. La hipótesis de partida se precisa progresivamente, hasta el juicio final del artista.

lación a ella misma: “Al contrario del científico, el artista no dispone de un correspondiente (en la realidad), con relación al cual comprobar la exactitud o el valor de su creación. El artista no busca la verdad como correspondencia (con algo real), sino más bien como autoadecuación”¹².

Una obra es autoadecuada -adecuada en sí misma, *apropiada* en sí misma- cuando se presenta como un **sentimiento razonable**, cuando vuelve inteligible una cualidad de sentimiento (CP 5.114, 5.132): “Una buena obra de arte es la expresión inteligible de una cualidad de sentimiento sintetizada bajo la forma de un signo”¹³.

Es decir, la obra de arte hace pasar la *primeridad* (una cualidad de sentimiento) a la *terceridad* (un signo).

Si el artista comprueba que la obra encarna un sentimiento vuelto inteligible, juzga que terminó su trabajo.

No es preciso que una obra de arte sea “bella” en el sentido tradicional. Para definir lo ideal artístico, Peirce reemplaza la noción de “belleza” por el término griego “kalos”, es decir lo admirable en sí mismo. Y lo admirable en sí mismo corresponde, según Peirce, a la presentación de un sentimiento razonable: “No veo cómo se puede tener un ideal de lo admirable más satisfactorio que el desarrollo de la Razón así entendida (como la encarnación de posibilidades que evoluciona de manera creativa)” (CP 1.615).

Así pues, lo admirable, lo ideal artístico según Peirce es la presentación de un sentimiento razonable, o el desarrollo de la razón (terceridad) a partir de cualidades de sentimiento, de posibilidades (primeridad).

- El resultado del proceso, la obra realizada, es un **signo icónico** o un **hipoicono**. De hecho, la función de una obra de arte es, como ya hemos dicho, volver inteligibles cualidades de sentimiento. Volver inteligible algo requiere la intervención de la **terceridad**, esto es, el uso de *signos*. Pero, puesto que las cualidades de sentimiento se encuentran en un nivel de **primeridad**, no pueden venir expresadas sino por medio de signos *icónicos*¹⁴, esto es, de signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad: “El icono es el único tipo de signo adecuado para comunicar sentimientos”¹⁵.

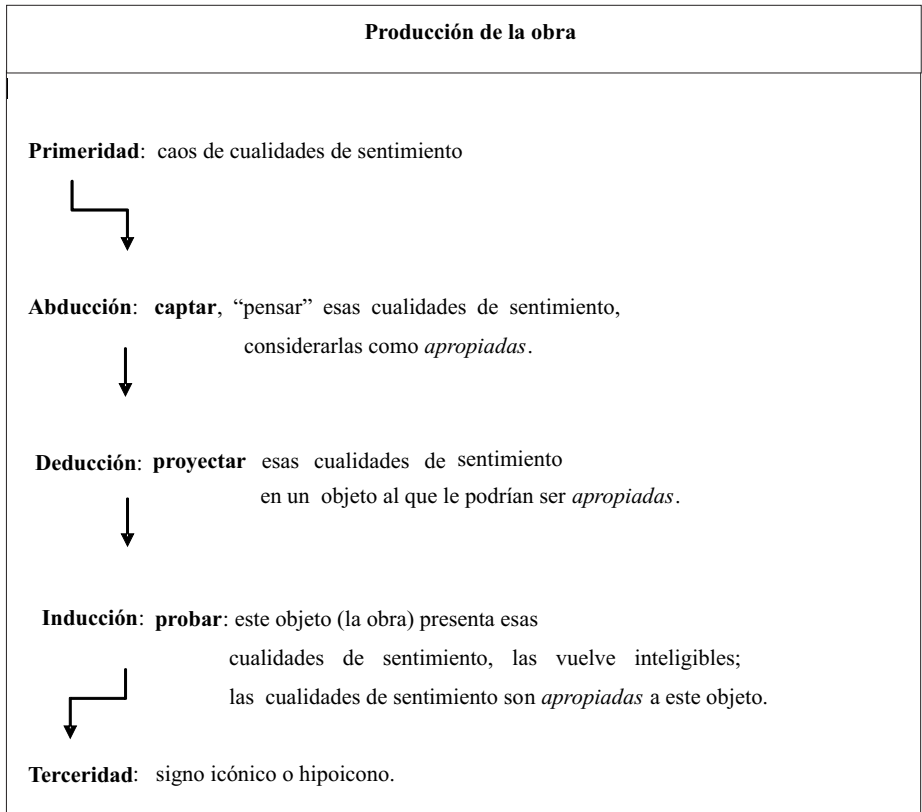
12 ANDERSON, D (1987). *Op. cit.*, p. 73.

13 *Ibid.*, p. 80.

14 Me refiero a la clasificación de los signos según las categorías de Peirce. Véanse EVERAERT-DESMEDT, N (1990). *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Mardaga, Liège y EVERAERT-DESMEDT, N (2004), “La sémiotique de Ch. S. Peirce”, en *Signo, Site Internet de théories sémiotiques*; “Peirce’s Semiotics”, en *Signo, Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com>.

15 ANDERSON, D (1987). *Op. cit.*, p. 66.

Resumamos en el cuadro siguiente el proceso de producción de una obra de arte:



Así pues, una obra de arte es un signo icónico que vuelve inteligibles cualidades de sentimiento. Sin embargo, la encarnación de las cualidades de sentimiento en una obra nunca es total, la inteligibilidad -o razonabilidad- nunca se acaba. No más que la evolución del universo. Aquí es donde interviene el segundo paralelismo: entre la creatividad artística y la evolución creativa divina.

B. LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA Y LA EVOLUCIÓN DEL UNIVERSO

Aunque critica el dogmatismo religioso que obstaculiza la investigación científica, Peirce afirma su fe en la realidad de un Dios Creador (CP 1.362).

Peirce presenta a **Dios** como a un **artista**, y presenta el universo como una obra de arte. La descripción que hace Peirce de la actividad creadora de Dios podría aplicarse, *mutatis mutandis*, a la actividad del artista.

Peirce considera que Dios no sabe precisamente qué va a crear antes de crearlo. Su objetivo (su “telos”) es indeterminado. Al principio, frente al caos inicial, Dios se abre a la variedad de las cualidades. Busca una posibilidad que corresponda potencialmente a su objetivo de crear un “universo”. Su actividad consiste en materializar, en encarnar ciertas cualidades, esto es, transforma la *primeridad* (las cualidades, la posibilidad) en *segundidad* (cosa concreta) mediante la *terceridad* (su *telos*, su razón). La actividad de Dios se caracteriza por el *azar* y el *ágape*:

- Primero, en la elección de las cualidades, interviene un factor de **azar**: Dios realiza o encarna ciertas cualidades atractivas, pero podría haber sido atraído por otras posibilidades, o en otro orden.
- Luego, la actitud de Dios que controla su creación se caracteriza por el **ágape**, esto es, el amor evolutivo, el amor del creador por su creación: Dios deja que su creación evolucione, que las cualidades atractivas que actualiza desarrollen su propia terceridad. Es decir que, en su *ágape*, Dios crea a los hombres como seres libres de crear a su vez, y por lo tanto de participar en el desarrollo de la mente (*mind*) universal.

El hombre crea como Dios. Así como Dios encarna cualidades de sentimiento volviéndolas actuales, materializadas en el universo, asimismo, el artista encarna cualidades de sentimiento en obras de arte.

- En el paralelismo con la investigación científica, hemos visto que la creatividad artística empieza con una abducción, por la que el artista se abre a las posibilidades. Ejerce un control cognitivo sobre las cualidades de sentimiento. Ese paralelismo que hicimos con la ciencia se encuentra ahora fortalecido por el paralelismo con la creatividad divina. Como Dios, el artista empieza su creación con un objetivo indeterminado: quiere crear algo sin saber precisamente qué será. Su proyecto viene desencadenado por la aparición espontánea de una cualidad de sentimiento. El proceso creativo empieza pues en la espontaneidad, en el *azar*. Ese factor de *azar* corresponde al paso de la **abducción**, en la que la hipótesis llega también de forma azarosa.
- Luego, el proceso de creación sigue bajo el control del artista, en el **ágape**, esto es, en el amor del artista por su obra. En ese tipo de amor, el artista deja que su obra se desarrolle hasta su propia perfección. Esa actitud de *ágape* corresponde al paso de la **deducción**, en el que el artista deja que su obra se construya siguiendo sus propias reglas internas.
- Cuando el artista juzga que terminó su trabajo (en el paso de la inducción), la obra de arte está terminada, pero no está, sin embargo, completa. Su incompletitud -su carácter de ser incompleta- sobresale de nuestros dos paralelismos.

De hecho, por una parte, en la investigación científica, la **inducción** resulta siempre **incompleta** en dos sentidos. Primero, es falible: siempre se puede encontrar un hecho que muestre la falsedad de la hipótesis. Segundo, la hipótesis puede desarrollarse para dar cuenta de los nuevos hechos que podrían ser descubiertos.

Por otra parte, la **creación de Dios** siempre estará **incompleta**: Dios no creó el universo en una semana, sino que lo está creando aún. El universo está todavía en desarrollo.

Asímismo, una **obra de arte** siempre estará **incompleta**: cuando el artista termina su trabajo la obra queda **abierta**, capaz de crecimiento; continúa desarrollándose al abrirse a las interpretaciones.

A los pasos de la producción de la obra que hemos podido distinguir por el paralelismo con la **creatividad científica**, corresponden pues tres características que se desprenden del paralelismo con la **creatividad divina**:

abducción // azar

deducción // ágape

inducción // apertura

INTERPRETACIÓN DE UNA OBRA DE ARTE: DEL HIPOICONO AL PENSAMIENTO ICÓNICO

Hasta aquí, hemos considerado la creación o producción de una obra de arte. Ahora podemos pasar al lado de su recepción. Como **signo**, la obra debe ser interpretada, y esta interpretación necesita, dice Peirce, **simpatía intelectual**.

La recepción artística no es una percepción espontánea de una cualidad de la obra, sino una cognición, un proceso cognitivo. En la **actividad cognitiva** es donde se encuentra el **placer** de la recepción artística: es el placer de sentir que hay algo por entender, que se está a punto de entenderlo, que algo del todo nuevo está a punto de volverse inteligible, que se va a descubrir lo posible.

Propongo distinguir el placer artístico y el estético. El placer **estético** se relaciona con el juicio de lo *bello*, puede ser provocado por una obra de arte o por cualquier otra cosa sin intención artística (un paisaje, por ejemplo, o una persona con una facha agradable); mientras que el placer **artístico** no concierne a lo bello, sino a lo *kalos*, esto es, a lo admirable en sí, que corresponde, según Peirce (*CP* 1.615) al desarrollo de la Razón, al **crecimiento de inteligibilidad de la primeridad**. Lo más admirable, dice Peirce, es cuando la primeridad se vuelve inteligible. Lo importante no es el resultado inteligible, sino el **movimiento de volverse inteligible**, el crecimiento de razonabilidad a partir de la primeridad.

La interpretación artística es del orden de la terceridad, del pensamiento. Pero se trata de un pensamiento distinto del pensamiento científico; se trata de un pensamiento a un nivel de primeridad. Peirce buscaba un término para nombrar la primeridad del pensamiento. Se quedó con el término de “mentalidad” (*CP* 1.533), aunque no estaba muy satisfecho con ese término.

Yo propongo llamar a este tipo de pensamiento en su primeridad **pensamiento icónico**, es decir, un pensamiento capaz de considerar una **cualidad infinita**, que es real sin poder ser realizada (dice Peirce).

André De Tienne¹⁶ explica esta concepción de una *cualidad infinita* por medio de un ejemplo, aquel del “durazno perfecto pero incomible”. Si tenemos la experiencia de un durazno jugoso, diremos que la cualidad de jugosidad se encuentra “realizada” en ese duraz-

16 DE TIENNE, A (1996), *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*. Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruselas, p. 76.

no. Para ser realizada, una cualidad debe cumplir con dos condiciones: ser positiva y finita. Una cualidad es negativa cuando su positividad no está realizada (así, la cualidad de sequedad no está realizada en el durazno de nuestro ejemplo). Y una cualidad es infinita cuando su limitación esencial no está realizada. Imaginemos que la jugosidad del durazno alcance un grado infinito; destruiría entonces la sustancia misma de la fruta, impidiéndole conservar la cualidad de jugosidad. Una cualidad infinita no puede quedar confinada en un fenómeno (por ejemplo, en un durazno), por lo tanto, no puede ser realizada, y por consecuencia niega su propia positividad. Una **cualidad infinita** es, pues, **real sin poder ser realizada**. Pero puede ser pensada, contemplada.

Así pues, propongo llamar “pensamiento icónico” al pensamiento de una cualidad infinita. La obra de arte, por medio de una construcción de signos icónicos, conduce al **receptor al pensamiento icónico**.

Hemos dicho que la obra queda **abierta** a las interpretaciones. Sin embargo, considerar una obra como abierta no significa por lo tanto que los receptores puedan completarla con cualquier cosa ni de cualquier modo. Todas las interpretaciones no son equivalentes.

Hemos visto que el artista es el primer intérprete de su obra en el último paso del proceso de producción. Una interpretación contraria a la del artista no es relevante. A lo mejor será una proyección psicológica, o un ejercicio de virtuosidad intelectual, o un no sé qué, pero no será una “interpretación artística”, entendida como una interpretación susceptible de llevar al receptor al pensamiento icónico, esto es, el pensamiento de la primeridad que se encuentra captada en la obra.

El receptor que considero es un **receptor modelo** que entra, con atención y simpatía, en la **lógica de la obra**. Entonces, con esa condición, la recepción puede reactivar y proseguir el movimiento de la producción, esto es, el movimiento de crecimiento de inteligibilidad de la primeridad.

El proceso de recepción de una obra viene determinado por el proceso de concepción. Ambos puntos de vista se relacionan: mientras que una obra se construye, construye al mismo tiempo su receptor modelo. Pude mostrar ese **paralelismo** entre la **producción** y la **recepción** en mi análisis de la obra de René Magritte y también en una instalación de Humberto Chávez Mayol con el título *Fantasma*¹⁷. Humberto Chávez escribió un texto de una cuartilla sobre la elaboración de dicha instalación. En su texto, pude muy fácilmente evidenciar los pasos del proceso de producción: turbación inicial causada por la primeridad; y luego abducción, deducción e inducción final. En el paso de la deducción, el artista aplicó sistemáticamente, en esa instalación, un doble sistema simbólico (el juego japonés Go y un sistema de espejos), y esos dos sistemas determinaban dos momentos en el recorrido del visitante (esto es, la recepción).

17 Esos análisis se encuentran en EVERAERT-DESMEDT, N (2000). “Magritte: de lo banal al misterio”, en LAPOUJADE, M-N. (coordinadora), *Imagen, signo y símbolo*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México); EVERAERT-DESMEDT, N (2004), “Une pensée plus iconique qu’une image. À propos d’une installation photographique de Humberto Chávez”, en *Visio*, vol. 9, n° 1-2; EVERAERT-DESMEDT, N (2006). *Interpréter l’art contemporain*, De Boeck, Bruselas.

Sin embargo, los receptores pueden entrar de diferentes maneras en el proceso interpretativo de una obra de arte. Para interpretarla, primero hay que encontrarla. El caso del visitante que acude a un museo o una galería para ver allí una exposición es distinto del caso de un paseante que descubre por casualidad en el espacio público un objeto o un suceso, del que desconoce por completo el estatuto artístico. Si dicho objeto o suceso llama su atención, se detendrá con interés y, a partir de ciertos indicios, hará la hipótesis de que se trata de una obra de arte. La **hipótesis del estatuto artístico** provoca, a su vez, una **hipótesis interpretativa**, según la cual, ese objeto o suceso, siendo una obra de arte, debe tener una significación que vale la pena buscar, y el receptor espera descubrir.

Entonces, el receptor reconstruye la obra a lo largo de su interpretación: advierte las características relevantes y las organiza. **Informaciones colaterales** (como dice Peirce) enriquecen su interpretación: por ejemplo, conocimientos históricos (ya que no todo es posible en cualquier momento de la historia del arte¹⁸, conocimiento de datos técnicos, conocimiento acerca del conjunto de la obra de un artista y varios conocimientos culturales (para entender, por ejemplo, la intertextualidad).

Una interpretación puede ser más o menos rica, más o menos atenta:

Hay por cierto en la relación a las obras de arte lo que llamo mal que bien niveles de recepción, que no es preciso colocar en una escala de valores, pero que se distinguen sin duda por grados cuantitativos en la consideración de datos perceptuales (atención primaria) y conceptuales (atención secundaria) propios de cada obra¹⁹.

CONCLUSIÓN

Muchos autores plantearon la cuestión: “¿Qué es una obra de arte?” o “¿Cuándo hay obra de arte?” (en la formulación de N. Goodman). La cuestión se planteó aún más acerca del arte contemporáneo, porque ya no correspondía a los criterios de reconocimiento del arte clásico o moderno.

Las respuestas que he encontrado me parecen circulares y poco convincentes, por ejemplo: una obra de arte es un artefacto que manifiesta una intención artística. Está bien, pero ¿en qué consiste una intención artística?

Ahora, a la luz de Peirce, puedo contestar: la **intención artística** es la intención de **volver inteligible la primeridad**. Una obra de arte es un objeto o un suceso (por tanto del orden de la *segundidad*) en el que una cualidad de sentimiento (*primeridad*) se vuelve inteligible (entra en la *terceridad*).

18 Cf. DANTO, A (1989). *La transfiguration du banal*, Seuil, París, p. 90.

19 GENETTE, G (1997). *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*. Seuil, París, p. 232.

Desde la perspectiva pragmática de Peirce, la mejor formulación de la cuestión es sin duda: **¿Qué hace una obra de arte?** Puedo contestar esa cuestión en los términos que Peirce utiliza cuando distingue tres tipos de primeridad :“(…) Tres tipos de primeridad :la posibilidad cualitativa, la existencia y la mentalidad – que se consigue aplicando la primeridad a las tres categorías (CP 1.533)”.

He aquí mi contestación: una obra de arte **hace circular la primeridad**, la hace pasar de la *posibilidad cualitativa* a la *mentalidad* mediante la *existencia*. De hecho, en el proceso de producción de la obra, el artista efectúa el paso de la *posibilidad cualitativa* (es decir, del caos de cualidades de sentimientos) a la *existencia* (es decir, el hipoicono realizado), y, en el proceso de interpretación, el receptor pasa de la *existencia* (el hipoicono, es decir, la obra) a la *mentalidad* (es decir, eso que he llamado el pensamiento icónico).

Todos los análisis de obras concretas que he realizado²⁰ consistieron en explicar cómo cada una, por medios diferentes y específicos, lleva al receptor al pensamiento icónico.

20 Se encuentran varios ejemplos en EVERAERT-DESMEDT, N (2006). *Op. Cit.*



La creatividad en las matemáticas y en las artes plásticas: conceptografía de transferencias y obstrucciones a través del sistema peirceano

Creativite in Mathematics and the Plastic Arts: Conceptography
of Transfers and Obstructions through the Peircean System

Fernando ZALAMEA

Universidad Nacional, Bogotá, Colombia.

RESUMEN

Se estudian en este artículo algunos modos de creación en las matemáticas y en las artes plásticas, resaltando tanto sus especificidades y diferencias, como algunas posibles ósmosis. La arquitectónica “pragmaticista” modal de Peirce –y, en particular, su apertura natural a la “razonabilidad” y la creatividad– ayuda a precisar un entramado donde se contraponen artes y literaturas sobre una urdimbre de categorías peirceanas y lógicas contemporáneas. Se propone el inicio de una “conceptografía” general para intentar capturar los tránsitos y las obstrucciones del saber, dentro de una visión dinámica y “topográfica” de la cultura.

Palabras clave: Arte, creatividad, matemáticas, transitoriedad.

ABSTRACT

Some creativity modes in art and mathematics are studied, both looking for specificities and possible transits. Peirce’s “pragmaticist” architectonics –and, in particular, its attention to reasonableness and creativity– help to weave a counterpoint between art and literature on a basis of phaneroscopy and logic. A generic “conceptography” is proposed in order to diagram (in a Peircean sense) the dynamics of transfers and obstructions in culture.

Key words: Art, creativity, mathematics, transits.

INTRODUCCIÓN

El gran crítico e historiador del arte Pierre Francastel señalaba con fuerza cómo las matemáticas y el arte debían entenderse como los *polos mayores del pensamiento humano*¹. Detrás de esos modos del conocimiento, Francastel observaba a su vez la emergencia de sistemas y *redes creativas* donde se combinan lo real y lo ideal, lo concreto y lo abstracto, lo racional y lo sensible². La “razonabilidad” –enronque terminológico y conceptual de “razón” y “sensibilidad” a la manera de Vaz Ferreira– permite acercar las polaridades anteriores y estudiar sus posibles mediaciones. Sistema mediador si lo hay, la arquitectónica pragmática de Peirce ayuda a calibrar esos tránsitos en al menos tres estratos: (i) el enlace de lo creativo con lo razonable³; (ii) la construcción de una jerarquía de vaivenes entre los polos del arte y las matemáticas; (iii) la adecuación “topográfica” de muy diversos ejemplos en medio de esas oscilaciones del saber.

En este artículo pretendemos acercarnos a los modos de creación en las matemáticas y en las artes plásticas, resaltando sus especificidades y diferencias, pero a su vez intentando explicitar algunas de sus ósmosis *naturales*. La segunda sección aborda la problemática de la invención matemática –con su sofisticado *tránsito modal* entre lo posible (abducción), lo necesario (deducción) y lo actual (inducción)– y evoca en particular algunos ejemplos de la matemática “contemporánea” (1950-hoy) no contemplados usualmente. La tercera sección señala algunas especificidades de la creación artística (contrapuesta tanto con la literatura como con la matemática), y aprovecha algunas de las enseñanzas de los trabajos de Warburg y Benjamin para resaltar una fundamental noción de *residualidad* en nuestra aproximación. La cuarta sección estudia, desde un *vaivén pendular* de análisis y síntesis, la problemática de un entramado de artes y literaturas, basado sobre una urdimbre de categorías cenopitagóricas peirceanas y de lógicas. Emerge entonces la importancia de una mirada relacional (“¿cómo?” preferido al “¿qué?”) y de una aproximación *asintótica* al saber (“universales relativos” preferidos a lo absoluto), para poder entender las formas dinámicas de la creatividad. La quinta sección propone iniciar la búsqueda de una *concepto-*

1 “El arte y las matemáticas son los dos polos de todo pensamiento lógico, los modos mayores de pensamiento de la humanidad”. FRANCASTEL, P (1988). *La realidad figurativa*. Paidós, Barcelona (original de 1965), vol. I, p. 24.

2 “Desde el momento en que se acepta la idea de que los signos matemáticos o artísticos responden a un conocimiento intelectualizado y no a un simple dato de los sentidos inmersos únicamente en la materia, se admite también la intervención de una lógica, de un sistema, y se ven aparecer las nociones de orden y de combinación, de equivalencia, de relación, de operación, de transposición. [...] Lo mismo que el matemático combina esquemas de representación y de previsión en los que lo real se asocia a lo imaginario, así el artista confronta elementos de representación con otros que proceden de una problemática de la imaginación. En los dos casos, el dinamismo de un pensamiento que toma conciencia de sí mismo al expresarse y al materializarse en signos-enlace sobrepasa, engloba, los elementos de la experiencia y los de la lógica propia del espíritu. [...] Lo mismo que el arte, las matemáticas poseen un carácter dualista gracias al cual ambos se elevan hasta el último grado de la abstracción, incluso estando anclados en lo real. Gracias a eso, tanto el simbolismo matemático como el simbolismo plástico conservan su carácter operativo”. *Ibidem*, pp. 125-126.

3 Para una excelente presentación del lugar que ocupa una “razonabilidad” amplia dentro del sistema de Peirce, y para un estudio pormenorizado de sus correlaciones con la sensibilidad, la creatividad y la acción, hay que estudiar la tesis doctoral: BARRENA, S (2003). *La creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad*. Departamento de Filosofía, Universidad de Navarra, Pamplona. Publicación parcial de la tesis en: BARRENA, S (2007). *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Peirce*. Rialp, Madrid.

grafía (diagramática, en el sentido de Peirce) donde se reflejen icónicamente algunos de los temas considerados en las secciones anteriores.

LA CREATIVIDAD MATEMÁTICA

En las clasificaciones peirceanas de las ciencias⁴, las matemáticas aparecen situadas al inicio, dentro de la primeridad peirceana, al entenderse las como el estudio exacto de hipótesis generales en ámbitos de posibilidad abstractos (que sólo requieren, por tanto, una contrastación segunda y una correlatividad tercera *más adelante* en su evolución). Dentro de la primeridad, se encuentra también la abducción peirceana, estrechamente ligada con la creatividad (véanse los trabajos de Barrena citados). La matemática discurre entonces *naturalmente* en el espacio de las hipótesis creativas, particularmente abierta a la *invención*, y sin amarras forzadas a las restricciones del mundo (segundo, tercero). Dentro del *ámbito general de las posibilidades*, el matemático se preocupa por redes de correlaciones entre los conceptos, redes dinámicas abiertas que luego se contrastan con ejemplos (segundos) y deducciones (terceras), para ir refinando progresivamente los entornos de posibilidad donde evoluciona el pensamiento matemático.

El *tránsito recursivo modal* entre lo posible, lo actual y lo necesario es una de las fortalezas mayores del pensamiento matemático. La conjunción de los tres términos resaltados (“transitoriedad”, “recursividad”, “modalidad”) explica en cierta manera la especificidad del pensamiento matemático. A lo largo del siglo XX—con trabajos como los de Gödel, Grothendieck, Lawvere, Shelah, Zilber o Gromov, entre muchos otros— la matemática ha abierto compuertas imprescindibles a lo *relativo*, pero siempre buscando adecuados *invariantes* detrás del movimiento: se reconoce la transitoriedad de objetos y procesos, pero se buscan algunos modos ubicuos en su flujo (salto epistemológico del “¿qué?” al “¿cómo?”). Por otro lado, la jerarquización de la matemática involucra incesantes procesos de autorreferencia, que dan lugar a un conocimiento recursivo de los objetos y procesos en juego: se distribuye el saber en capas y estratos (matemática como arquitectónica), y la interrelación de las informaciones locales da pistas acerca de la visión global de los “entes” matemáticos. Finalmente, las combinaciones *libres* (primeras), dentro de lo abstracto y lo posible, se contrastan con hechos (segundos) del mundo físico, y ayudan a encarnar la comprensión (tercera) del cosmos en su conjunto: los vaivenes entre matemáticas y física han sido permanentes, y se encuentran de nuevo en asombroso auge (Arnold, Atiyah, Lax, Witten, Connes, Kontsevich). Entre la libertad inventiva de los conceptos y las restricciones inductivas y deductivas del cálculo, se sitúa la matemática.

Dentro de este panorama, la *creatividad* matemática no se restringe a una serie de “chispazos iniciales”⁵, sino que aparece en los *múltiples estratos intermedios* del tránsito recursivo modal recién señalado. Una cita de Grothendieck, tal vez el mayor matemático de la segunda mitad del siglo XX, es muy indicativa a este respecto:

4 KENT, B (1987). *Charles S. Peirce. Logic and the Classification of Sciences*. McGill - Queen's University Press, Montreal.

5 Chispazos (*insights* peirceanos) bien descritos por Poincaré, y retomados como “fondo” de la inventividad matemática en HADAMARD, J (1959). *Essai sur la psychologie de l'invention dans la domaine mathématique*. Albert Blanchard, París.

Este tema [de los motivos] es como el *corazón* o el alma, la parte más escondida, la que se sustrae más a la mirada, dentro del tema de los esquemas, que se encuentra a su vez en el corazón mismo de mi nueva visión. (...) Contrariamente con lo que sucede en la topología ordinaria, nos situamos [en la geometría algebraica] ante una abundancia desconcertante de teorías cohomológicas diferentes. Se tenía la impresión muy nítida de que, en un sentido aún vago en un principio, todas esas teorías debían “resultar siendo lo mismo”, de que todas “daban los mismos resultados”. Es para llegar a expresar esa intuición de “parentesco” entre teorías cohomológicas diferentes, que he despejado [dégagé] la noción de “*motivo*” asociado a una variedad algebraica. Con este término, entiendo sugerir que se trata del “motivo común” (o de la “*razón común*”) subyacente a esa multitud de invariantes cohomológicos diferentes asociados a la variedad, gracias a la multitud de todas las teorías cohomológicas posibles *a priori*. Estas teorías cohomológicas diversas serían como suertes de desarrollos temáticos diferentes –cada uno en el “*tempo*”, en la “llave” y en el “modo” (“mayor” o “menor”) que le fuese propio– de un mismo “motivo de base” (llamado “teoría cohomológica *motivica*”), que sería a la vez la más fundamental, o la más “fina”, de todas esas “encarnaciones” temáticas diferentes (es decir, de todas esas cohomologías posibles). Así, el motivo asociado a una variedad algebraica constituiría un invariante cohomológico “último”, “por excelencia”, del cual todos los otros se deducirían, como suertes de “encarnaciones” musicales, o de “realizaciones” diferentes. Todas las propiedades esenciales de “la cohomología” de la variedad ya se “leerían” (o se “escucharían”) en el motivo correspondiente, de tal manera que las propiedades y estructuras familiares de los invariantes cohomológicos particulares (*l*-ádicos o cristalinos, por ejemplo) fuesen sencillamente el reflejo fiel de las propiedades y estructuras *internas del motivo*⁶.

La riqueza (conceptual, matemática, estilística, metodológica, fenomenológica) de este párrafo es abrumadora. Grothendieck se enfrenta a temas profundos que tienen que ver con toda la historia de la filosofía y de las matemáticas, y que se conectan con delicadas perspectivas metodológicas: el movimiento entre lo uno y lo múltiple, la tensión entre lo arquetípico y lo diferencial, la problemática de la fidelidad y la variación, la dialéctica entre lo interno y lo externo, el espectro modal de posibilidades y realizaciones, el enlace de vaguedad y precisión, el entronque corazón-razón, la musicalidad de la invención, el equilibrio estético.

La creatividad matemática se juega entonces en una multitud de registros: la “escucha” inicial del motivo (primeridad peirceana), su encarnación en una “multitud de invariantes cohomológicos”⁷ (segundidad), su enlace pragmático vía modulaciones del “moti-

6 GROTHENDIECK, A (1985-1986). *Récoltes et Semailles* (1.000 páginas). “Prélude”, pp. 45-46 (comillas y énfasis del autor, nuestra traducción). Las *Récoltes et Semailles* (“cosechas y siembras”) de Grothendieck no han sido publicadas, pero se encuentran accesibles en la página www.grothendieckcircle.org, promovida por Leila Schneps y Pierre Lochak para el estudio de la obra de Grothendieck.

7 Las homología son construcciones matemáticas que ayudan a solventar la “aporía discreto/continuo” (Thom) y que consisten en cadenas de grupos abelianos con las cuales se captura una amplia información de los objetos topológicos. Las cohomologías son construcciones *duales* que involucran límites conjuntistas

vo de base” (terceridad). Pero el proceso se *itera recursivamente*: dada una cohomología fija (primera), se estudian los espacios topológicos (segundos) capturados por *esa* cohomología, y luego se determinan los tránsitos (terceros) entre esos espacios codificados por la cohomología dada. Y así sucesivamente: fijación de un espacio dado, fijación de un tránsito dado, etc. La matemática procede, entonces, gracias a conexiones maximales de información (“saturaciones” diría Albert Lautman⁸) dentro de estratos del saber. La creatividad emerge a lo largo de esa variable multiplicidad: gracias a *insights* e hipótesis singulares, gracias a ejemplos que permiten visualizar el entronque entre las hipótesis y los conceptos, gracias a formas inventivas de demostración que permiten asentar la corrección del entramado. De hecho, la metodología de la investigación científica según Peirce —ciclo entre abducción (primera), deducción (tercera) e inducción (segunda)— encarna paradigmáticamente en las matemáticas, si se entiende (y extiende) el “ciclo” planar a una *espiral* tridimensional, recursiva y ampliativa.

LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA

Uno de los mayores laboratorios *reflexivos* acerca de la creatividad está constituido por los *Cahiers* de Paul Valéry. *Summa* de la inteligencia, si la hay, las 27.000 páginas incluidas en los *Cahiers*⁹ recopilan las reflexiones que Valéry escribió —todos los días al alba, a lo largo del periodo 1894-1945— acerca de la *emergencia de la creatividad*. Las consideraciones no se restringen únicamente al campo artístico, sino que cubren los más diversos campos del saber, en particular, los ámbitos de las matemáticas y de las ciencias naturales, a los que Valéry se interesaba profundamente. Al alba, la inmediatez y la frescura (primeridad peirceana) guiaban las reflexiones de Valéry, quien pretendía adecuar el *modo* mismo de investigación a su objeto (creatividad primera). Los resultados son asombrosos, y, en el mismo *gesto* del poeta —abierto siempre a diagramas, dibujos y metáforas— se inscribe casi icónicamente el espectro entero de la creatividad.

La *invención imaginal* (ámbito del “eidolon”) introduce por su lado una importante *disimetría* con la invención en la razón o en el lenguaje (ámbito del “logos”). La fuerza de *una* sola imagen plástica usualmente incorpora, en un fragmento condensado visual, todo un complejo entorno circundante, algo mucho más difícil de conseguir con *una* sola palabra. Particularmente en el arte contemporáneo, la creatividad artística tiende a *extra*-limitar su campo de significado (semántica) y a conmover al espectador, para hacerlo reaccionar según las expectativas del artista (pragmática). Detrás del entramado artístico, la obra se comporta como una suerte de *residuo*, capaz de englobar todo su entorno: se trata aquí de “residuos” altamente complejos, no en el sentido contemporáneo de un “desecho” trivial, sino en el hondo sentido filosófico *reflector* de un Warburg (en sus estudios sobre las trans-

mejor conocidos (productos, *pullbacks*, etc.), y que se convirtieron, gracias a Grothendieck, en algunos de los más potentes instrumentarios matemáticos del siglo XX.

8 LAUTMAN, A (2006). *Les mathématiques, les idées et le réel physique*. Vrin, París. Los trabajos de Lautman, realizados entre 1933 y 1944, constituyen tal vez la mejor introducción filosófica a la matemática moderna (1830-1950).

9 Edición facsimilar, VALÉRY, P (1957-1961). *Cahiers*. Editions du CNRS, París (29 tomos). Edición crítica, VALÉRY, P (1987-2003). *Cahiers 1894-1914*. Gallimard, París (9 tomos por el momento). Antología temática, VALÉRY, P (1973-1974). *Cahiers*. Gallimard / Pléiade, París (2 tomos).

formaciones renacentistas de temas residuales de la Antigüedad¹⁰) o de un Benjamin (en los *Pasajes* de París¹¹), o, mejor aún, en el sentido de la teoría de los residuos de Cauchy¹², en las funciones de variable compleja, donde el residuo es capaz de *reflejar* completamente el valor de la función en todo su entorno de definición.

Contrapuestas con la de-limitación del lenguaje, con su tránsito entre sintaxis y semántica, con su requerimiento de una urdimbre contextual de sentido, las *rupturas* de la imagen (extralimitación, pragmática, residuación) proceden a lo largo de unas lógicas *fronterizas* muy diferentes de las lógicas asociadas a “juegos del lenguaje”. En efecto, desde una perspectiva genérica muy abstracta, si las lógicas corresponden en cierto modo a operadores de limpieza de la polisemia y de *integración* universal de los particulares, y si las literaturas (entendidas como formas supremas del lenguaje) corresponden a operadores de aumentación gradual de la polisemia y de *diferenciación* particular de lo universal, las artes plásticas corresponden por su parte a operadores *exponenciales*, de alta potenciación singular, ligados a una compleja dialéctica entre lo residual y lo permanente. De hecho, la creatividad artística actual, si pensamos en algunos exponentes mayores como Kiefer o Kabbakov, *explota* gracias a una enorme cantidad de materiales, que permiten toda suerte de mediaciones y mixturas entre los modos clásicos de expresión (permanencia) y las instalaciones contemporáneas (residuación).

Lo propio del residuo visual consiste en su *evolución* posterior, pues, como indica Valéry en sus *Cahiers*, “quien ve, desarrolla, quien escucha, resume”¹³. En el sistema arquitectónico peirceano, el *desarrollo del residuo* coincide con el *summum bonum* de la estética, es decir, con el *crecimiento continuo de la potencialidad*. Aquí es donde la estética peirceana, alejada de consideraciones puramente formales acerca de lo “bello”, tiene mucho por decir en el mundo contemporáneo. La riqueza de la obra de Kiefer¹⁴, por ejemplo, sólo puede ser comprendida mediante un “crecimiento continuo de la potencialidad”, tanto en la *materialidad* de la obra (incorporación de todo tipo de objetos naturales, mediante una espectacular variedad de técnicas), como en su profundo *sentido* subyacente (alusiones a la pendularidad zigzagueante de la cultura, a la vez tan frágil y magnífica, desde las pirá-

10 WARBURG, A (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza Editorial, Madrid. Los trabajos propios de Warburg, realizados entre 1890 y 1930, fueron desafortunadamente olvidados por las corrientes “normales” de la historia del arte; otra fortuna corrió su notable Biblioteca Warburg (Hamburgo, Londres), muy influyente en la disciplina. La traducción de sus trabajos al inglés data apenas de 1999 (reflejo, una vez más, de cierto *provincialismo* anglosajón). La mejor presentación disponible de la extraordinaria riqueza de la obra de Warburg (enlace inusual de capacidad crítica y creatividad visionaria) se encuentra en DIDI-HUBERMAN, G (2002). *L' image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Éditions de Minuit, París.

11 BENJAMIN, W (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal, Madrid. Las entradas de los *Pasajes* se fueron acumulando entre 1927 y 1940, y deben sin duda ser consideradas como una de las *summæ* mayores de la crítica –literaria, artística, filosófica– en el siglo XX.

12 Para una espléndida introducción *visual* a la teoría de funciones de variable compleja, y, en particular, a la teoría de los residuos de Cauchy (1830), véase NEEDHAM, T (2004). *Visual Complex Analysis*. Clarendon Press, Oxford.

13 VALÉRY P (1987-2003). *Cahiers 1894-1914*. Gallimard, París, tomo VII, p. 325.

14 Una buena introducción a la obra de Kiefer (Alemania, n. 1945) se encuentra en ARASSE, D (2001). *Anselm Kiefer*. Harry Abrams, New York. Es asombroso el catálogo de su reciente exposición (dentro de la serie *Monumenta*) en París: KIEFER, A (2007). *Sternenfall. Chute d'étoiles*. Éditions du Regard, París. Sin el menor resquicio de duda, nos encontramos ante el equivalente de un Turner o un Monet de nuestra época.

mides babilónicas, hasta las deflagraciones contemporáneas, pasando por la cábala hebrea, los mitos germánicos, los abismos románticos o la poesía de Celan). El artista plástico intenta entonces incrustar en su obra una combinación de materia y anti-materia (“espíritu”), cuya *potencialidad* de desarrollo sea muy alta. En un intersticio de la visualidad –entre lo visible y lo invisible como diría Merleau-Ponty¹⁵– yacen los residuos que reenvían a constantes interpretantes (en el sentido peirceano), a lo largo de la evolución posterior de la mirada. El factor potenciador de la gran obra hará que ésta, emergente en una materialidad segunda, reenvíe a toda la complejidad tercera que la envuelve.

TRANSFERENCIAS/OBSTRUCCIONES ENTRE MATEMÁTICAS Y ARTES PLÁSTICAS

En una fina acotación, Focillon definía el arte como “forma que se significa”. Extrapolando, y siguiendo a Lautman, podríamos definir la matemática como “estructura que se forma”. En la mediación (tercera) de la forma se conectarían entonces el arte y la matemática, con un reactivar semántico (segundo) en el arte, y con un fondo estructural (primero) en la matemática. Las matemáticas buscan invariantes y arquetipos primeros detrás de los tránsitos terceros. Las artes plásticas buscan cambios segundos de orientación y de mirada detrás de las formas terceras. Por otro lado, las matemáticas se elevan sobre una incesante construcción de redes y de procesos de reintegración de lo diverso. Las artes plásticas, en cambio, apuntan más a la singularidad expresiva y a una potenciación de los residuos. En buena medida, se trata así de procesos *duales*, que se enriquecen polarmente el uno con el otro.

En la clasificación peirceana triádica de las ciencias, las matemáticas se sitúan en la rama primera (I), dentro del ámbito de las construcciones de posibilidad. La estética aparece dentro de la filosofía (segunda), y allí, dentro de las ciencias normativas (segundas), se sitúa en un lugar primero (es decir, en la ramificación 2.2.1). El “arte” como tal no entra dentro del ámbito de las ciencias y no se encuentra dentro de la clasificación peirceana, pero podría vérselo como muy cercano a una *materialidad creativa* de tipo 3.2.2 o 3.2.3 (mediaciones materiales para hacer emerger sentido –arte clásico– o acción –arte contemporáneo–). Así, dentro de la clasificación peirceana de las formas del saber (y entendiendo aquí el arte como parte *imprescindible* del saber, algo que no aparece en Peirce), la matemática y el arte emergen también como claras *polaridades* (I versus 3.2.3). Una visión del árbol desde el revés nos proporcionaría entonces un posible tránsito entre la matemática y el arte. Por ejemplo, si –metafóricamente– situáramos el árbol sobre la página de aserción de los gráficos existenciales peirceanos, y lo miráramos desde el derecho (alfa) o desde el revés (gama), podríamos estar transitando entre diversos ámbitos de creación, con *intersticios* de pasaje entre las matemáticas y las artes (cortes punteados gama, puntos de ramificación singulares), pero también con bloqueos entre ellas (cortes estrictos alfa, delimitaciones restrictivas).

15 La obra de Merleau-Ponty, considerada como un giro radical en la fenomenología sólo por unos pocos especialistas hasta los años ochenta, ha sido recuperada de una forma mucho más plena en los últimos años, con la edición de sus cursos en el Collège de France, con la reedición de sus obras principales, y con una creciente bibliografía secundaria. Acerca del “hiato” entre lo visible y lo invisible, véanse MERLEAU-PONTY, M (1961). *L’oeil et l’esprit*. Gallimard, París (último texto publicado en vida, magnífico lugar para introducirse en su obra), y MERLEAU-PONTY, M (1964). *Le visible et l’invisible*. Gallimard, París.

La metafórica¹⁶ del árbol y los gráficos posee una profundidad mucho mayor de lo que podría vislumbrarse en primera instancia. En efecto, por un lado, el árbol—como *tejido* triádico—remite a procesos de *construcción iterativa* dentro de la cultura, que se *despliegan* en el tiempo y el espacio. Por su lado, los gráficos—como *imágenes* especulares—remiten a procesos de *visión singular*, que se *repliegan* codificando la información. En el vaivén entre la iteración y la desiteración (que son, a su vez, las reglas lógicas *mayores* de los gráficos existenciales peirceanos) se despliega y repliega entonces la cultura, con sus modos mayores de creación (artes y matemáticas, según Francastel) en permanente diálogo. Las cercanías creativas entre el arte y las matemáticas, cercanías claras desde la perspectiva de la *emergencia* de la inventividad, se refrendan así desde un punto de vista formal, dual y reticular, dentro de los modos generales del saber.

Un acercamiento está sin embargo muy lejos de una identificación. Hemos visto en las secciones 2 y 3 cómo las formas creativas en las matemáticas y en las artes conservan sus especificidades diferenciales. Las polaridades conforman un espacio notable de mediaciones (al igual que dos polos en un campo electromagnético), pero, por supuesto, las polaridades empiezan ante todo repeliéndose entre sí. El ámbito demostrativo, acumulativo y arquitectónico (tercero) de las matemáticas se repele naturalmente con el ámbito intuitivo, destructivo y visionario (primero/segundo) del arte. De esta manera, aunque los *modos* de creación en ambos ámbitos lleguen a acercarse, los cuasi-objetos en juego son extremadamente distintos. Nos enfrentamos entonces a una muy interesante *problemática asintótica* entre la matemática y el arte: “¿qué?” diversos, “¿cómo?” similares, “¿por qué?” duales.

Dentro de estas *modulaciones* ontológicas, epistemológicas, metafísicas, el sistema pragmaticista peirceano resulta ser de gran ayuda. De hecho, sobre una urdimbre conformada por las categorías peirceanas (1-2-3) y por ciertas “perturbaciones” lógicas (lógicas clásica (1), intuicionista (2), de haces (3))¹⁷, es posible realizar un novedoso entramado de artes y literaturas, y registrar las puntadas (tránsitos) y los nudos (obstrucciones) en el tejido resultante. Nicole Everaert-Desmedt ha estudiado con sumo cuidado y originalidad el *tránsito vertical* entre las categorías peirceanas y las artes plásticas¹⁸. Tanto en la pintura (Magritte, Klein), como en las instalaciones (Chávez, Parant, Corillon—fotografía, escultura, narración/dibujo), o en el cine (Wenders), Everaert-Desmedt ha mostrado la riqueza de análisis basados en la semiótica peirceana y en un fino manejo de las categorías cenopitagóricas (en particular, la re-visión de *Tan lejos, tan cerca* de Wenders es una verdadera joya interpretativa).

16 Nos falta por aprovechar aún—en la reflexión filosófica y/o matemática—la abrumadora riqueza del pensamiento metafórico, magníficamente develada gracias a la obra de Blumemberg. Para una introducción a su programa, véase BLUMEMBERG, H (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Trotta, Madrid (original de 1960). Para una visión de conjunto de su obra, véase WETZ, F (1996). *Hans Blumemberg. La modernidad y sus metáforas*. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia.

17 Partiendo de la lógica clásica (1), una acción-reacción contra el principio del tercio excluido da lugar a la lógica intuicionista (2), y la lógica de los haces (3) permite un estudio cuidadoso de las mediaciones lógicas entre ambas polaridades. Un resultado muy interesante desde un punto de vista filosófico es la construcción de la lógica clásica como *límite ideal* de las lógicas intuicionistas *reales* en las fibras del haz. En particular, los *puntos* (idealizaciones clásicas, inexistentes en la naturaleza) no son más que límites de *vecindades* (realidades intuicionistas, correspondientes a flujos naturales). Véase CAICEDO, X (1995). “Lógica de los haces de estructuras”, *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Año XIX, n.º 74, pp. 569-585.

18 EVERAERT-DESMEDT, N (2006). *Interpréter l’art contemporain*. De Boeck, Bruselas (trabajos iniciados desde 1990).

Por otro lado, el estudio de las correlaciones dentro de la urdimbre categorías/lógicas entramada con literaturas/artes podría no restringirse a un sólo estambre vertical (categorías/artes, según Everaert-Desmedt), sino a un movimiento circular más completo dentro del tejido. En esta dirección, el autor de estas líneas ha estudiado el *tránsito “espiral”* y las *obstrucciones “diagonales”* entre categorías, lógicas, literaturas y artes en una serie de seis libros entre 2000 y 2005, de los cuales tres han sido publicados hasta el momento¹⁹. Por lo que sabemos, el examen medianamente sistemático, desde perspectivas peirceanas, de ese tránsito ampliado y general dentro del tejido de la cultura no se ha dado aún en otros trabajos.

HACIA UNA CONCEPTOGRAFÍA DE LO TRANSITORIO

Una combinatoria que pretenda capturar —de manera adecuadamente fiel y no reduccionista— los tránsitos de la cultura debe tener en cuenta múltiples polaridades: descomposiciones analíticas y recomposiciones sintéticas, modos de diferenciación y de integración, procesos de localización y de globalización, particularidades y universalidades, formas de creatividad y de descubrimiento, entre otros. En el vaivén pendular entre los opuestos, las mediaciones peirceanas adquieren entonces una relevancia especial, ya que aseguran una verdadera *continuidad* entre los saberes, con entreveramientos asintóticos asociados a las categorías cenopitagóricas, con modulaciones derivadas de la máxima pragmaticista plenamente modalizada, con redes reflectoras de signos a nivel cosmológico (“semeiótica” universal), con un incesante *back-and-forth* entre lo local y lo global.

El *ir y venir* diferencial/integral no sólo se sitúa a un nivel epistemológico, sino que se *extiende continuamente* al “qué” y al “dónde” de los cuasi-objetos en juego, tanto en las artes como en las matemáticas. Los enlaces presentes en la máxima pragmaticista —correlaciones, pegamientos, transferencias, bajo el *signo general* de una suerte de “integral pragmática”— codifican algunos de los aportes más originales de un pragmaticismo amplio. Los cuasi-objetos y sus signos (peirceanos) viven como *redes vibrantes y evolutivas* en esos entornos de diferenciación e integración. Los múltiples estratos/ambientes/contextos del pragmaticismo parecen responder así a un complejo ordenamiento del prefijo *TRANS*, tanto a nivel óptico, como epistémico, rompiendo las barreras usuales de la reflexión filosófica.

19 (i) ZALAMEA, F (2000). *Ariel y Arisbe*. Tercer Mundo, Bogotá (Premio de Ensayo Andrés Bello, Colombia, 2000). En este texto se estudia la “tradición universalista” latinoamericana en el siglo XX (Hernández Ureña, Reyes, Martínez Estrada, Picón Salas, los hermanos Romero, Rama, etc) y se la entronca con la tercera peirceana, para poder entender a América Latina como lugar de mediaciones en el borde de Occidente. (ii) ZALAMEA, F (2004). *Ariadna y Penélope*. Ediciones Nobel, Oviedo (Premio de Ensayo Jovellanos, España 2004). En este ensayo se estudian las redes y mixturas en la cultura contemporánea, particularmente en el ámbito europeo en el siglo XX. Un extenso esfuerzo de elaboración de una razón sensible, o “razonabilidad”, se realiza en el texto. (iii) ZALAMEA, F (2006). *Signos Triádicos. Lógicas-literaturas-artes. Nueve cruces latinoamericanos*. Mathesis, México (Premio de Ensayo Kostakowski, México 2001). En este trabajo se estudia sistemáticamente un árbol de *doble ramificación triádica*, que permite revelar enlaces previamente desapercibidos entre lógicas y literaturas/artes: 1.1. Villa-Lobos & Kripke, 1.2. Felisberto Hernández & Kleene, 1.3. Rulfo & Da Costa, 2.1. Reverón & Gödel, 2.2. Onetti & Post, 2.3. Guimaraes & Caicedo, 3.1. Matta & Lindström, 3.2. Borges & Tarski, 3.3. Torres-García & Freyd. Además del uso iterado de las categorías peirceanas, el ensayo se vertebra alrededor del *Palomar* de Italo Calvino, la estructura literaria más explícitamente triádica de la que tenemos noticia. Nuestro *Signos Triádicos* se encuentra ahora disponible en red: www.csp-peirce.org.

Una *conceptografía minimal* del *TRANS* requeriría entonces introducir diagramas que capturen al menos las siguientes *operaciones*:

(A) *Pares duales*:

- descomposición / composición
- diferenciación / integración
- desiteración / iteración
- particularización / universalización
- localización / globalización
- residuación / potenciación.

(B) *Mediaciones*:

- oscilación
- mixturación
- triadización
- modalización
- hacificación.

El primer par dual (“descomposición/composición”) recoge la *necesaria e irreducible* dialéctica, a lo largo de toda la historia de la filosofía, entre análisis y síntesis. A su vez, la primera mediación (“oscilación”) recoge la *necesaria e irreducible* variación pendular del pensamiento, siempre tensionado (y a menudo torturado) entre polaridades opuestas. La segunda mediación (“mixturación”) acompaña esa inevitable oscilación pendular con la conciencia de deber construir mixtos que sirvan de apoyos cabales a una razón extendida (razonabilidad), entendiéndose aquí mixtura en el sentido de *sunthesis* (composición, por tanto reversible), en forma opuesta a *sunchusis* (fusión, usualmente irreversible). El segundo par dual (“diferenciación/integración”) recoge una de las problemáticas originarias mayores del pensamiento filosófico: la dialéctica de lo múltiple y lo uno. El tercer par dual (“desiteración/iteración”), junto con las mediaciones tercera (“triadización”) y cuarta (“modalización”), constituyen el núcleo operativo realmente original de la arquitectónica peirceana. De hecho, el énfasis peirceano en las reglas de desiteración/ iteración representa uno de los aportes más profundos de Peirce, ya sea desde un punto de vista lógico (las reglas codifican las definiciones de conectivos), ya sea desde un punto de vista cognoscitivo (las reglas codifican las transferencias creadoras de información). Similarmente, la triadización sistemática peirceana y su filtración modal aseguran la riqueza plural de la arquitectónica pragmaticista.

Los pares duales cuarto (“particularización/universalización”) y quinto (“localización/globalización”), junto con la quinta mediación (“hacificación”), responden más específicamente a formas del pensamiento matemático. La hacificación permite, en ciertos casos bien delimitados, pegar coherentemente la información local y llegar a cuasi-objetos globales que capturan el tránsito de la información en las fibras del haz. La matemática se ocupa entonces, en buena medida, en calibrar las ósmosis y las obstrucciones calculables en esas idas y venidas entre propiedades locales y globales, en los ámbitos del espacio, del número, de la estructura, de la forma. Por su parte, el sexto par dual (“residuación/potenciación”) responde más específicamente a modos del proceder artístico. La obra de arte, como

residuo reflector de su entorno, potencia la mirada y abre las posibilidades visionarias del espectador, combinando fuerza estética, potencialidad semiótica y apertura interpretativa. En ese proceso, se enriquece entonces el *summum bonum* peirceano, entendido como “crecimiento continuo de la potencialidad”.

Aprovechando la directriz de que, según las Normas de Publicación de nuestra querida *Utopía y Praxis Latinoamericana*, “no se publican investigaciones o colaboraciones con anexos, cuadros, gráficos, etc.”, no entraremos aquí a intentar dibujar las *diecisiete operaciones* cuya pertinencia acabamos de discutir. En realidad, por supuesto, estas Normas nos sirven sólo de *bienvenida excusa*, ya que esa labor de concepto/*grafía* es aún sumamente difícil y excede nuestras capacidades por el momento. Esperamos sin embargo, en un futuro no muy lejano, abordar de lleno esta problemática gráfica, cuya resolución parcial respondería sin duda a los más íntimos llamados de Charles Sanders Peirce.



¿Qué hace sólido un razonamiento?*

‘What Makes a Reasoning Sound?’

Charles S. PEIRCE (1903)

RESUMEN

En este texto, dictado por Peirce el 23 de noviembre de 1903 en el Lowell Institute de Boston, Peirce refuta “una enfermedad” que ha aparecido en la ciencia: la idea en boga en aquel tiempo de que la racionalidad descansa en un sentimiento de logicidad, y de que es inútil tratar de encontrar una distinción objetiva entre razonamiento bueno y malo. Peirce afirma que esa distinción no depende de lo que nosotros aprobeemos, sino que es una cuestión de hecho. El buen razonamiento es aquel que tiende a llevarnos hacia la verdad. Peirce habla de una tendencia a adivinar correctamente, y afirma que el razonamiento es una forma de conducta controlada y que por tanto tiene una dimensión ética.

Palabras clave: Ciencia, razonamiento, verdad, ética.

ABSTRACT

In this lecture, delivered on 23 November 1903 at the Lowell Institute in Boston, Peirce refutes “a malady” that has broken out in science: the idea then in vogue that rationality rests on a feeling of logicity, and that it is futile to try to find an objective distinction between good and bad reasoning. On the contrary, Peirce claims, that distinction is not at all a matter of what we approve of, but is a question of fact. Good reasoning is that which tends to carry us toward the truth. Peirce discusses the significance of a tendency to guess correctly, and claims that reasoning is a form of controlled conduct, and thus has an ethical dimension.

Key words: Science, reasoning, truth, ethical.

* Este texto corresponde al MS 448-9, primera conferencia de las Lowell Lectures que impartiría Peirce en 1903. Fue publicado parcialmente en CP 1.591-610, 1.611-15 y 8.176 (MS 449) y, posteriormente, en *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Indiana University Press, Bloomington, vol 2, 1998, pp. 442-457. Trad. española de Sara Barrena. GEP, Universidad de Navarra, España.

En la ciencia, damas y caballeros, se ha declarado una enfermedad. La ciencia tiene hoy en día un vigor espléndido al haberse quitado de encima su anterior achaque de dogmatismo, y al estar en muchos aspectos en una condición superlativa. La nueva enfermedad está precisamente en su primera etapa y está confinada hasta ahora a ciertos miembros que siempre han sido débiles. Los síntomas son locales. El desorden, sin embargo, no es local en su naturaleza sino constitutivo. Y hay un peligro claro de que aparezca en partes que ahora no están dañadas. Hay una cierta manía en las universidades. Por ello entiendo que ciertas ideas han llegado a ser endémicas en las universidades por fuerza de la *moda* y no por fuerza del razonamiento, sea bueno o malo. Tal fenómeno puede compararse a la fiebre. La ciencia ha pasado, en diferentes momentos, a través de varias dolencias tales, algunas de ellas bastante serias. Algunas siguen su curso y la salud vuelve. El presente castigo es más serio, por la sencilla razón de que no es un mero ataque de fiebre, no es una *mera* moda sino que es en gran medida el resultado de un principio. Ahora bien, todo principio, una vez que se sostiene, posee vitalidad hasta que se refuta de forma notoria, y todos hemos tenido ocasión de observar qué larga vida puede persistir en principios cuya formulación ha sido sonora incluso después de que hayan recibido su golpe mortal.

El principio en este caso es una noción falsa acerca del razonamiento que surge de una confusión del pensamiento. Y, desafortunadamente, la ciencia está mal fortificada en este momento contra tal invasión, ya que los científicos de hoy en día están, por regla general, menos armados que sus predecesores con esa perspicacia lógica que es necesaria para detectar una sofistería algo sutil. He estado observando el progreso de los síntomas durante años, y mis observaciones se dirigen a mostrar que se están agravando. No puedo resistirme a la creencia de que el cáncer tiene que extenderse y afectar de forma más profunda. Lo que lo hace particularmente maligno es una peculiaridad de esa particular falsa noción de razonamiento que impedirá que cualquier refutación suya reciba atención alguna. Dejemos que esta noción de raciocinio se haga con el control una vez y la ciencia por fuerza llegará a debilitarse en exceso. Y el único camino aparente para recuperarse será dejar atrás gradualmente la tendencia viciosa. Ahora bien, una vez que la vitalidad de la ciencia ha sido disminuida por su condición mórbida, esa resolución gradual debe arrastrarse durante siglos. Una persona muy joven e ingeniosa podría esperar que, en una cuestión de suprema importancia, los hombres escucharan la refutación que sólo espera ser escuchada contra la falsa noción de razonamiento que es el bacilo vivo en la infección de la ciencia, que prestaran a esa refutación la suficiente atención para ver en qué consiste, lo que es bastante evidente. Si los hombres *hicieran* tan sólo eso, se salvaría la situación. Pero en efecto uno debe ser tan optimista como inexperto para albergar tal esperanza.

Esta falsa noción de razonamiento puede entretenerse en varios tipos de falacias. En su apariencia externa difieren considerablemente, y no son tampoco idénticas del todo en la textura. Sólo tendré tiempo para considerar una. Una maraña de ideas es común a todas ellas. Selecciono para su examen un argumento tan poco ilógico como cualquiera de aquellos entretejidos a partir de esa misma maraña. Y de aquellos casi igual de lógicos tomo el más simple. Tenía la intención de presentarles una refutación completa y formal de la falacia. Pero después de que la hube escrito, aunque parecía clara y convincente, me pareció sin embargo demasiado extensa y árida, y sentí que sería abusar de su paciencia pedirles que siguieran el minucioso examen de todas las formas posibles en que la conclusión y las premisas podrían enmendarse con la esperanza de encontrar una escapatoria a la refutación. Por eso he decidido simplemente describir los fenómenos presentados en el razonamiento y señalarles después cómo el argumento bajo examen debe falsificar esos hechos independientemente de cómo se interpreten. Esto debería satis-

facérlen en lo que se refiere a este argumento, y cuando se encuentren con otras formas de la misma maraña verán por ustedes mismos que falsifican los hechos del razonamiento de la misma forma. Mejor menciono que el argumento que criticaré está abierto a otra objeción bastante distinta que aquella que he señalado, una más obvia. Pueden preguntarse por qué la paso por alto. Es simplemente porque algunas formas en las que ocurre la misma confusión de pensamiento no están abiertas a esta misma objeción. Sólo señalo la objeción radical que es común a todas las formas.

Pero ustedes pensarán que ya es hora de que les diga en qué consiste esa maraña de ideas de la que ya he hablado tanto. Primero déjenme exponer el argumento falaz que la encarna. El argumento particular que he elegido para ejemplificarla conduce a una conclusión más extrema que algunos de los otros. Lo hace porque es menos ilógico que esos otros. Su conclusión es que no hay distinción entre razonamiento bueno y malo. Aunque expuesta de esta manera cruda encontraría pocos que la abrazaran, sin embargo es casi sustancialmente aquello en lo que podría decir que creen todos en Alemania hoy en día. Por ejemplo, pocos tratados de lógica del siglo XIX en alemán tienen una palabra que decir acerca de las falacias. ¿Por qué no? Porque sostienen que la ley de la lógica es, como la ley de la naturaleza, inviolable. O para exponer el asunto con más exactitud, esta opinión la mantienen los suficientes como para establecer la moda para los demás. La moda lo es todo entre los filósofos alemanes, por la sencilla razón de que el sustento del profesor depende de que sus conferencias estén favorablemente en boga. El argumento falaz en sí mismo es como sigue:

Todo razonamiento tiene lugar en alguna mente. No sería el razonamiento de esa mente a menos que satisficiera la sensación de logicidad (*logisches Gefühl*) de esa mente. Pero en tanto que lo hace, no puede ganarse nada criticando más el razonamiento, ya que no hay ningún otro signo posible por el que podamos saber que es bueno excepto esa sensación de logicidad en la mente del que razona. Pues si el razonamiento es criticado, esa crítica debe ser conducida por el razonamiento, y ese razonamiento, a su vez, debe o bien aceptarse porque satisface la sensación de logicidad del que razona, o criticarse de otra manera por razonamiento posterior. No puede proseguir a través de una serie interminable de razonamientos. Por tanto debe haber algún razonamiento final que se adopte sobre la suposición de que un razonamiento que satisface la sensación de logicidad es tan bueno como puede ser un razonamiento; y si esto no es verdadero, todo razonamiento es inútil. En consecuencia, ya que todo razonamiento satisface la sensación de logicidad del que razona, todo razonamiento es tan bueno como un razonamiento puede ser. Esto es, no hay distinción entre razonamiento bueno y malo.

Este es el argumento que yo declaro una despreciable falacia. Si extendemos a los argumentos una máxima justa de nuestras leyes, todo argumento debe suponerse sólido hasta que se demuestre falaz. En consecuencia, me referiré a este argumento como el “argumento defensor”, y a los escritores que se adhieren a él como los “defensores”.

Para enfatizar esa confusión que me parece tan pestilente, y para impedir que sus mentes se aparten de ella hacia *otro* fallo en el argumento defensor, lo pongo en paralelo con otro argumento que implica una confusión bastante análoga.

A saber, encontramos en algunos de los viejos escritores un argumento falaz para probar que no hay distinción entre el bien y el mal moral. El argumento es como sigue:

La distinción entre un acto bueno y uno malo, si es que hay tal distinción, reside en el motivo. Pero el único motivo que un hombre puede tener es su propio placer. Ningún otro es pensable. Pues si un hombre desea actuar de una manera, es porque obtiene placer al actuar así. De otro modo su acción no sería voluntaria y deliberada. De esta manera no hay sino un posible motivo para la acción que tiene algún motivo, y en consecuencia, la distinción de bueno y malo, que sería una distinción entre motivos, no existe.

Ustedes ven el paralelismo entre los dos argumentos. Cada uno pretende refutar una distinción entre bueno y malo, uno en el razonamiento, el otro en el esfuerzo. Cada uno hace esto al afirmar que algo es impensable; uno, que un hombre adopte una conclusión por alguna otra razón que una sensación de logicidad, el otro que un hombre adopte una línea de conducta por algún otro motivo que un sentimiento de placer.

Mi posición, en oposición a estos argumentos, es que está tan lejos de ser verdad que todo deseo desea necesariamente su propia gratificación que, por el contrario, es imposible que un deseo desee su propia gratificación; y está tan lejos de ser verdad que toda inferencia debe estar necesariamente basada en que parezca satisfactoria que, por el contrario, es imposible que alguna inferencia se base en algún grado en su parecer satisfactoria.

Quiero llevarles a que vean claramente que los defensores confunden dos categorías distintas y que, habiendo identificado objetos que pertenecen a esas categorías, les atribuyen una naturaleza que pertenece a una tercera categoría. Confunden un agente eficiente, cuya misma existencia consiste en su actuar cuando y donde se da, con una formulación mental general. Y si esto no fuera error suficiente, llaman a los dos que identifican una sensación. El primer error es que, si se le preguntara a un hombre qué provocó la caída del campanario en Venecia, fuera a responder que la regularidad de la naturaleza. Esa es una confusión tolerablemente común, la confusión del decreto de una Corte con el fuerte brazo derecho del alguacil. Pero, llamarlos *sensación* después de haberlos identificado es, creo, un error peculiar de los filósofos. Es algo así como confundir un hombre vivo con la idea general de hombre [*man*] y, habiéndolo hecho, decir que fue construido con dos consonantes nasales y una vocal.

Tomando primero el argumento sobre la moral, confrontémoslo con los hechos del caso. Los necesitaristas nos dicen que, cuando actuamos, actuamos bajo una necesidad que no podemos controlar. Me inclino a pensar que eso es sustancialmente así. Ciertamente no podemos controlar nuestras acciones *pasadas*, y me figuro que es demasiado tarde controlar lo que está sucediendo en el mismo instante presente. No puedes impedir lo que ya es. Si esto es verdadero, es verdadero que, *cundo actuamos*, actuamos bajo una necesidad que no podemos controlar. Pero podemos determinar nuestras acciones *futuras* en gran medida, ¿no es así? Negar *eso* sería un mero hablar sin sentido y retorciendo las palabras. Sin importar lo malo que pueda ser el argumento de que sólo podemos controlar las acciones futuras mediante una acción presente que es necesitada en sí misma, sería sin embargo inútil encontrarle fallos, ya que es del todo irrelevante. La cuestión es que nuestras acciones futuras serán controladas por nuestros esfuerzos presentes. Eso es suficiente. Pero describamos los fenómenos familiares para todos del auto-control.

En primer lugar, entonces, todo hombre tiene ciertos ideales de la descripción general de conducta que conviene a un animal racional en su particular situación en la vida, lo más acorde con su naturaleza y relaciones totales. Si piensan que esta afirmación es demasiado vaga, diré, más específicamente, que hay tres maneras en las que estos ideales se recomiendan usualmente y que lo hacen justamente. En primer lugar, ciertas clases de conducta, cuando el hombre las contempla, tienen una cualidad estética. Piensa que esa conducta es buena, y aunque su noción pueda ser torpe o sentimental, sin embargo, si lo es, cambiará con el tiempo y debe tender a ser puesta en armonía con su naturaleza. En cualquier caso, su gusto *es* su gusto por el momento: eso es todo. En segundo lugar, el hombre se esfuerza por dar forma a sus ideales en consistencia unos con otros, pues la inconsistencia le es odiosa. En tercer lugar, imagina cuáles serían las consecuencias de desarrollar completamente sus ideales, y se pregunta a sí mismo cuál sería la cualidad estética de esas consecuencias. Sin embargo, se ha embebido principalmente de sus ideales en la niñez. Con todo, se han ido conformando gradualmente a su naturaleza personal y a las ideas de su círculo social más por un proceso continuo de crecimiento que por algunos actos distintos de pensamiento. Reflexionando sobre estos ideales, es conducido a *tratar* de hacer que su propia conducta se conforme al menos a una parte de ellos, a esa parte en la que cree completamente. A continuación, formula usualmente ciertas *reglas de conducta*, por vagas que sean. Apenas puede evitar hacerlo. Además, tales reglas son oportunas y sirven para minimizar los efectos de la inadvertencia futura y de los que son bien denominados engaños del mal dentro de él. La reflexión sobre esas reglas, así como sobre las ideas generales que están detrás de ellas, tiene un cierto efecto sobre su disposición, de modo que aquello que se inclina a hacer naturalmente llega a modificarse. Siendo tal su condición, a menudo prevé que va a surgir una ocasión especial; entonces, una cierta reunión de sus fuerzas empezará a trabajar, y ese trabajo de su ser hará que considere cómo actuar, y de acuerdo a su disposición, tal y como es ahora, será llevado a formar una *resolución* respecto a cómo actuará en esa ocasión. Esa resolución es de la naturaleza de un plan, o como uno podría casi decir, un *diagrama*. Es una fórmula mental siempre más o menos general. Siendo nada más que una idea, esa resolución no influye necesariamente en su conducta. Pero entonces se sienta y sufre un proceso similar a aquel de imprimir una lección en su memoria, cuyo resultado es que la *resolución*, o fórmula mental, se convierte en una *determinación*, por la que me refiero a un agente realmente eficiente, tal que si uno sabe cuál es su carácter especial, uno puede *pronosticar* la conducta del hombre en la ocasión especial. Uno no puede hacer pronósticos que lleguen a ser verdaderos en la mayoría de sus pruebas por medio de alguna quimera. Debe ser por medio de algo verdadero y real. No sabemos por medio de qué mecanismo se produce la conversión de una resolución en determinación. Se han propuesto diversas hipótesis, pero justo ahora no nos incumben demasiado. Baste decir que la determinación, o agente eficiente, es algo oculto en las profundidades de nuestra naturaleza. Una cualidad peculiar de sensación acompaña los primeros pasos del proceso de formar esa impresión, pero más tarde no tenemos consciencia directa de ella. Podemos llegar a ser conscientes de la disposición, especialmente si es reprimida. En ese caso, la reconoceremos mediante una sensación de *necesidad*, de *deseo*. Debo señalar que un hombre no siempre tiene oportunidad de formar una resolución definida de antemano. Pero en tales casos hay determinaciones de su naturaleza menos definidas, pero sin embargo bien marcadas, que se desarrollan a partir de las reglas generales de conducta que ha formulado; o en casos en los que no se han formulado tales reglas apropiadas, su ideal de conducta adecuada habrá producido alguna disposición. Finalmente, la ocasión anticipada surge realmente.

Para fijar nuestras ideas supongamos un caso. En el curso de mis reflexiones soy conducido a pensar que sería bueno para mí hablar a cierta persona de cierta manera. Resuelvo que lo haré cuando nos encontremos. Pero considerando cómo podría ser llevado en el calor de la conversación a adoptar un tono diferente, procedo a imprimir la resolución en mi alma, con el resultado de que, cuando la entrevista tiene lugar, aunque mis pensamientos estén entonces ocupados con la materia de la charla y no pueda volver nunca a mi resolución, sin embargo, la determinación de mi ser influye en mi conducta. Toda acción acorde con una determinación es acompañada de una sensación que es agradable, pero si la sensación en un instante se siente como agradable en ese mismo instante o si el reconocimiento de ella como agradable viene un poco más tarde es una cuestión de la que es difícil estar seguro de hecho. El argumento pone en marcha la sensación de placer y por tanto es necesario para juzgarla averiguar los hechos acerca de esa sensación de forma tan exacta como podamos. Al empezar a realizar alguna serie de actos que hayan sido determinados de antemano, hay una cierta sensación de alegría, una anticipación y comienzo de una relajación de la tensión de la necesidad, de la que llegamos a ser más conscientes de lo que habíamos sido antes. En el tener lugar el acto mismo en un instante, puede ser que seamos conscientes del placer, aunque eso es dudoso. Antes de que la serie de actos se realice, ya empezamos a revisarlos, y en esa revisión reconocemos el carácter placentero de la sensaciones que acompañan a esos actos.

Regresando a mi entrevista, tan pronto como termina comienzo a revisarla más cuidadosamente y me pregunto entonces si mi conducta fue acorde a mi resolución. Esa resolución, como hemos aceptado, era una fórmula mental. El recuerdo de mi acción puede describirse a grandes rasgos como una imagen. Contemplo esa imagen y me pregunto a mí mismo. ¿Diré que esa imagen satisface las estipulaciones de mi resolución, o no? La respuesta a esa cuestión, como la respuesta a cualquier cuestión interior, es necesariamente de la naturaleza de una fórmula mental. Es acompañada, sin embargo, de una cierta cualidad de sensación que está tan relacionada con la fórmula misma como el color de la tinta con la que algo se imprime se relaciona con el sentido de lo que se imprime. E igual que primero llegamos a ser conscientes del color peculiar de la tinta y después nos preguntamos si es agradable o no, del mismo modo al formular el juicio de que la imagen de nuestra conducta satisface nuestra resolución previa somos, en el mismo acto de formulación, conscientes de una cierta cualidad de *sensación*, la sensación de satisfacción, y directamente después reconocemos que la sensación era agradable. Pero ahora puedo investigar con más profundidad mi conducta, y puedo preguntarme si fue acorde a mis intenciones generales. Aquí de nuevo habrá un juicio y una sensación que lo acompaña, y directamente después un reconocimiento de que la sensación era placentera o dolorosa. Este juicio, si es favorable, proporcionará probablemente un placer menos intenso que el otro, pero la sensación de satisfacción que es placentera será diferente y, como decimos, una sensación *más profunda*. Puedo ir ahora más allá y preguntar cómo la imagen de mi conducta es acorde con los ideales de conducta que se adecuan a un hombre como yo. Aquí seguirá un nuevo juicio con su sensación acompañante, seguido de un reconocimiento del carácter placentero o doloroso de esa sensación. Un hombre puede criticar su propia conducta de alguna o todas estas maneras, y es fundamental señalar que no es una mera alabanza o culpa inútil tal como los escritores que no son los más sabios distribuyen a menudo entre los personajes de la historia. ¡Por supuesto que no! Es aprobación o desaprobación de la única clase respetable, esa que producirá fruto en el futuro. Ya esté el hombre satisfecho o insatisfecho consigo mismo, absorberá la lección como una esponja, y la siguiente vez tenderá a hacerlo mejor de lo que lo hizo antes. Además de estas tres auto-críticas de una única serie de acciones, un hombre revisará

de vez en cuando sus *ideales*. Este proceso no es un trabajo que el hombre se siente a hacer y con el que termine. La experiencia de la vida está proporcionando continuamente casos mucho más iluminadores. Estos son primero asimilados no en la consciencia del hombre sino en las profundidades de su ser razonable. Los resultados llegan a la consciencia más tarde. Pero la meditación parece agitar una masa de tendencias y permitir que se establezcan más rápido, de modo que sean realmente más conformes a lo que es adecuado para el hombre. Finalmente, además de esta meditación personal sobre la idoneidad de los propios ideales, que es de una naturaleza práctica, están los estudios puramente teóricos del estudio de ética que busca averiguar, como una cuestión de curiosidad, en qué consiste la *idoneidad* de un ideal de conducta, y deducir de tal definición de idoneidad cuál debería ser la conducta. Las opiniones respecto a lo saludable de este estudio difieren. A nuestro propósito presente sólo le concierne señalar que es en sí misma una investigación puramente teórica, enteramente distinta de la tarea de conformar la propia conducta. Siempre que no se pierda de vista esa característica suya, no tengo duda de que el estudio es más o menos favorable para el correcto vivir.

De esta manera me he esforzado en describir de forma completa los fenómenos típicos de la acción controlada. *En cada caso no está presente cada uno de ellos*. Así, como ya he mencionado, no hay siempre oportunidad de formar una resolución. He enfatizado especialmente el hecho de que la conducta está determinada por lo que la precede en el tiempo, mientras que el reconocimiento del placer que trae se sigue después de cada acción. Algunos pueden opinar que esto no es verdadero de lo que se llama la búsqueda del placer, y admito que hay espacio para su opinión mientras que yo mismo me inclino a pensar, por ejemplo, que la satisfacción de comer una buena cena no es nunca una satisfacción en el estado instantáneo presente, sino que le sigue siempre a él. Insisto, en cualquier caso, en que una *sensación*, como mera apariencia, no puede tener poder real en sí misma para producir ningún efecto, ni siquiera indirectamente.

Observarán que mi explicación de los hechos deja a un hombre en libertad completa, sin importar si concedemos o no todo lo que piden los necesitaristas. Esto es, el hombre *puede* o, si desean, está *obligado* a, *hacer su vida más razonable*. ¿Qué otra idea distinta a esa, me gustaría saber, puede atribuirse a la palabra libertad?

Comparemos ahora los hechos que he expuesto con el argumento al que me estoy oponiendo. Ese argumento descansa en dos premisas principales; primera, que, si un hombre actúa deliberadamente, es impensable que actúe por algún otro motivo que el placer; y segundo, que la acción en referencia al placer no deja espacio para ninguna distinción de bueno y malo.

Consideremos si esta segunda premisa es realmente verdadera. ¿Qué se requeriría para destruir la diferencia entre la conducta inocente y culpable? La única cosa que haría sería destruir la facultad de auto-crítica efectiva. En tanto que esa facultad permanezca, en tanto que un hombre compare su conducta con un modelo preconcebido y lo haga de una forma efectiva, no supone mucha diferencia que su único motivo *real* sea el placer, pues llegará a ser desagradable para él sentir una punzada de la conciencia. Pero aquellos que se engañan a sí mismos con esa falacia prestan tan poca atención a los fenómenos que confunden el juicio después del acto de que ese acto satisface o no los requisitos de un modelo con el placer o el dolor que acompaña al acto mismo.

Consideremos ahora si la otra premisa es verdadera, que es impensable que un hombre actúe deliberadamente excepto con vistas al placer. ¿Cuál es el elemento que es en verdad impensable del que carecería la acción deliberada? Es simple y únicamente la determinación. Dejemos que su determinación permanezca, en tanto que es ciertamente concebible que permaneciese aunque se cortara el mismo nervio del placer, de modo que el hombre fuera perfectamente insensible al placer y al dolor, y ciertamente proseguirá la línea de conducta que se propone. El único efecto sería hacer las intenciones del hombre más inflexibles, un efecto, a propósito, que a menudo tenemos ocasión de observar en hombres cuyas sensaciones están casi amortiguadas por la edad o por algún trastorno mental. Pero aquellos que han razonado de esta manera falaz han confundido la determinación de la naturaleza del hombre, que es un agente eficiente preparado previamente al acto, con la comparación de la conducta con un modelo, comparación que es una fórmula mental general posterior al acto, y habiendo identificado esas dos cosas completamente distintas, las sitúan en el acto mismo como una mera cualidad de sensación.

Ahora bien, si recurrimos al argumento defensor sobre el razonamiento, encontraremos que implica la misma clase de maraña de ideas. Los fenómenos del razonamiento son, en sus características generales, paralelos a los de la conducta moral. Pues el razonamiento es esencialmente pensamiento que está bajo auto-control, igual que la conducta moral es conducta que está bajo auto-control. En efecto el razonamiento *es* una especie de conducta controlada y como tal participa necesariamente de las características esenciales de la conducta controlada. Si prestan atención a los fenómenos del razonamiento, aunque no sean tan familiares para ustedes como los de la moral porque no hay clérigos cuya tarea sea mantenerlos ante sus mentes, observarán a pesar de todo, sin dificultad, que una persona que saca una conclusión racional no sólo piensa que es verdadera, sino que piensa que un razonamiento similar lo sería también en todo caso análogo. Si no piensa esto, la inferencia no ha de llamarse razonamiento. Es meramente una idea sugerida a su mente y que no puede evitar pensar que es verdadera. Pero, al no haber estado sujeta a ninguna comprobación ni control, no es aprobada deliberadamente y no ha de llamarse razonamiento. Llamarlo así sería ignorar una distinción que no conviene a un ser racional pasar por alto. Efectivamente, toda inferencia se nos impone de forma irresistible. Es decir, es irresistible en el instante en que se sugiere por primera vez. A pesar de todo, todos tenemos en nuestras mentes ciertas *normas*, o modelos generales de razonamiento correcto, y podemos comparar la inferencia con una de ellas y preguntarnos si satisface esa regla. La llamo regla, aunque la formulación puede ser algo vaga, porque tiene el carácter esencial de una regla de ser una fórmula general aplicable a casos particulares. Si juzgamos que nuestra regla para razonar correctamente se satisface, obtenemos una sensación de aprobación, y la inferencia entonces no sólo aparece como irresistible, como hacía antes, sino que además resultará mucho más imperturbable por cualquier duda.

Pueden ver de inmediato que tenemos aquí todos los elementos principales de la conducta moral; el modelo general concebido mentalmente de antemano, el agente eficiente en la naturaleza interna, el acto, la comparación subsiguiente del acto con el modelo. Examinando los fenómenos con más atención encontraremos que ni un sólo elemento de la conducta moral queda sin representar en el razonamiento. Al mismo tiempo, el caso especial tiene naturalmente sus peculiaridades.

De esta manera tenemos un ideal general de lógica sólida. Pero no deberíamos describirlo naturalmente como nuestra idea de la clase de razonamiento que conviene a los hombres en nuestra situación. ¿Cómo deberíamos describirlo? ¿Cómo, si dijéramos que el razonamiento sólido es tal razonamiento que en todo estado concebible del universo en el que los hechos afirmados en las premisas sean verdaderos, el hecho afirmado en la conclusión será por eso y en eso verdadero? La objeción a esta afirmación es que sólo cubre el razonamiento necesario, incluyendo el razonamiento acerca de las casualidades. Hay otro razonamiento que puede defenderse como probable en el sentido de que, mientras que la conclusión puede ser más o menos errónea, sin embargo, si se persiste diligentemente en el mismo procedimiento debe, en todo universo concebible en el que conduzca a algún resultado, conducir a un resultado que se aproxime indefinidamente a la verdad. Cuando ese sea el caso, haremos bien en seguir ese método, siempre que reconozcamos su verdadero carácter, ya que nuestra relación con el universo no nos permite tener ningún conocimiento necesario de hechos positivos. Observarán que en tal caso nuestro ideal está conformado por la consideración de nuestra situación en relación al universo de existencias. Hay todavía otras operaciones de la mente a las que el nombre de "razonamiento" les es especialmente apropiado, aunque no sea un hábito de habla predominante llamarles así. Son conjeturas, pero conjeturas racionales, y su justificación es que a menos que un hombre tenga una tendencia a adivinar correctamente, a menos que sus conjeturas sean mejores que lanzar una moneda, no se le podría revelar nunca ninguna verdad que no poseyera ya virtualmente, de modo que daría lo mismo abandonar todo intento de razonar, mientras que si tiene alguna tendencia determinada a adivinar correctamente, como *puede* tener, entonces llegará a la verdad sin importar con qué frecuencia adivine de forma incorrecta. Estas consideraciones toman en cuenta ciertamente la naturaleza interior del hombre, así como sus relaciones externas, de modo que los ideales de una buena lógica son verdaderamente de la misma naturaleza general que los ideales de conducta apropiada. Vimos que tres clases de consideraciones llegan a apoyar los ideales de conducta. Eran, en primer lugar, que cierta conducta parece apropiada en sí misma. Del mismo modo, ciertas conjeturas parecen probables y fáciles en sí mismas. En segundo lugar, deseamos que nuestra conducta sea consistente. Del mismo modo, el razonamiento necesario ideal es simplemente consistencia. En tercer lugar, consideramos cuál sería el efecto general de desarrollar por completo nuestros ideales. Del mismo modo, ciertas formas de razonamiento se recomiendan a sí mismas porque si se desarrollan persistentemente deben conducir a la verdad. El paralelismo, como ustedes perciben, es casi exacto.

También hay algo tal como una *intención* general lógica. Pero no se enfatiza por la razón de que la voluntad no entra de forma tan violenta en el razonamiento como lo hace en la conducta moral. Ya he mencionado las normas lógicas, que corresponden a leyes morales. Al iniciar algún problema difícil de razonamiento nos formulamos una resolución lógica; pero aquí, de nuevo, debido a que la voluntad no tiene una tensión tan grande en el razonamiento como tiene a menudo en la conducta auto-controlada, esas resoluciones no son fenómenos muy prominentes. Debido a esta circunstancia, la determinación eficiente de nuestra naturaleza, que nos hace razonar en cada caso como hacemos, tiene menos relación con las resoluciones que con las normas lógicas. El acto en sí mismo es, en el instante, irresistible en ambos casos. Pero, inmediatamente después, está sujeto a auto-crítica por comparación con un modelo previo, que es siempre la norma, o *regla*, en el caso del razonamiento, aunque en el caso de la conducta externa estamos demasiado a menudo satisfechos al comparar el acto con la resolución. En el caso de la conducta general, la lección de satisfacción o insatisfacción no se toma con frecuencia muy en serio e influye poco en la con-

ducta futura. Pero en el caso del razonamiento una inferencia que la auto-crítica desapueba siempre se invalida de forma instantánea, porque no hay dificultad en hacerlo. Finalmente, todas las sensaciones diferentes que, como señalamos, acompañaban a las diferentes operaciones de la conducta auto-controlada, acompañan igualmente a las del razonamiento, aunque no sean tan intensas.

De este modo el paralelismo es perfecto. Tampoco, repito, podría no serlo si nuestra descripción de los fenómenos de la conducta controlada era verdadera, ya que el razonamiento es sólo una clase especial de conducta controlada.

Consideremos ahora el argumento defensor. Descansa sobre dos premisas, a saber: primero, que es impensable que se saque una conclusión por alguna otra razón que la de que estará acompañada por una sensación de logicidad; segundo, que si todo razonamiento está determinado por nuestra sensación de logicidad no puede haber distinción entre razonamiento bueno y malo.

Pero estas dos premisas son falsas. Incluso si todos nuestros razonamientos estuvieran determinados por una sensación de logicidad, sin embargo, en tanto que fuéramos capaces de compararlos con *normas* basadas en la consideración de la relación de nuestros pensamientos con los hechos, en caso de que las normas no fuesen satisfechas, nuestra sensación de logicidad sería invertida instantáneamente. De ninguna manera podría destruirse la distinción de razonamiento bueno y malo sin llegar a destruir el poder de compararla, después de que se hiciera, con tales normas. La verdad es que los defensores confunden el juicio de satisfacción o insatisfacción de las normas que se hace posteriormente al acto de inferencia con la sensación que acompaña a ese acto.

La primera premisa es todavía más evidentemente falsa. Nada puede ser más monstruoso que decir que es impensable que un razonamiento se base en algo excepto en una sensación de logicidad que es parte de él. ¿Cómo puede un acto ser causado por una sensación que no existe hasta que el acto existe? O, ¿quién razona alguna vez “esto me parece verdadero y por tanto debe ser verdadero”? Sin embargo, incluso eso no es adoptar el razonamiento porque ese mismo razonamiento parezca sólido. Eso es algo demasiado absurdo para formularlo en palabras. La única cosa sin la que es impensable que el razonamiento tenga lugar es una determinación de la propia naturaleza que lo causa. Pero los defensores confunden esto con esa sensación en el acto que también confunden con el juicio de satisfacción de la norma.

Además de este fallo principal del argumento defensor, hay otro que no puedo pasar por alto. Cuando se dice que toda inferencia “asume que lo que parece ser razonamiento correcto lo es”, hay una inexactitud en la expresión. Pues una inferencia no asume nada sino sus premisas. Pero si entendemos que esto significa que ningún razonamiento sería sólido a menos que lo que pareciese ser razonamiento correcto lo fuera, respondo que, de acuerdo a mi descripción de los fenómenos del razonamiento, el único hecho del que la solidez de todo razonamiento y la verdad de todo pensamiento humano realmente dependen es que las conjeturas de un hombre son algo mejores que la proposiciones puramente al azar. La idea de que la crítica de la crítica del razonamiento implica un nuevo razonamiento pasa por alto el hecho de que la crítica es apoyada por la inferencia original. “El razonamiento”, dice Hobbes, “es cálculo”, y aunque resulta extravagante, sin embargo es del todo verdadero que la crítica de la crítica del razonamiento solamente repite el proceso, como sumar una columna de cifras por segunda vez. Es concebible que un error se repita, pero después de que se ha sumado la columna, digamos diez veces, y siempre con el mismo resultado, el aritmético ya no tiene ninguna duda perceptible que aquietar, y sumar la columna por undé-

cima vez no tendría ningún sentido en absoluto. En un sentido estrictamente teórico, no es *cierto* que dos veces dos sean cuatro, ya que es concebible que un error que puede ocurrir una vez haya ocurrido todas las veces que se ha realizado la suma.

Ahora bien, damas y caballeros, pienso que estarán de acuerdo en que el argumento defensor es absolutamente malo y, en particular, en que la cuestión de que es un buen y un mal razonamiento no es una cuestión de si la mente lo aprueba o no, sino una cuestión de *hecho*. Un método que tiende a llevarnos hacia la verdad más rápidamente de lo que podríamos progresar de otra manera es bueno; un método que tiene una tendencia a alejarnos de la verdad es del todo malo, lo aprobemos naturalmente o no.

Una vez derribada esta gran falacia que más o menos gobierna a los lógicos alemanes, ¿en qué consiste el razonamiento correcto? Consiste en un razonamiento tal que conduzca a nuestro fin último. ¿Cuál, entonces, es nuestro fin último? Quizá no es necesario que el lógico responda a esta cuestión. Quizá sería posible deducir las reglas correctas de razonamiento a partir de la mera suposición de que tenemos algún fin último. Pero no puedo ver cómo podría hacerse esto. Si, por ejemplo, no tuviéramos ningún otro fin que el placer del momento, volveríamos a caer en la misma ausencia de cualquier lógica a la que el argumento falaz nos conduciría. No tendríamos ningún ideal de razonamiento y en consecuencia ninguna norma. Me parece que el lógico debería reconocer cuál es nuestro objetivo último. Parecería ser tarea del moralista averiguarlo, y el lógico tiene que aceptar la enseñanza de la ética a este respecto. Pero el moralista, hasta donde yo lo entiendo, meramente nos dice que tenemos un poder de auto-control, que ningún fin estrecho o egoísta puede resultar nunca satisfactorio, que el único fin satisfactorio es el más amplio, el más elevado y el más general posible. Y para una información más determinada, como yo concibo la cuestión, tiene que referirnos al esteta, cuya tarea es decir cuál es el estado de cosas que es más admirable en sí mismo independientemente de alguna razón ulterior. De modo que acudimos entonces al esteta para que nos diga qué es lo que es admirable sin ninguna razón para ser admirable más allá de su carácter inherente. Porque eso, responde, es lo bello. Sí, insistimos, tal es el nombre que tú le das, pero, ¿qué es? ¿Qué es ese carácter? Si responde que consiste en una cierta cualidad de sensación, una cierta *bienaventuranza*, de una vez me opongo del todo a aceptar esa respuesta como suficiente. Debería decirle, Mi querido Señor, si puede probarme que esa cualidad de sensación de la que habla se atribuye de hecho a lo que llama bello, o a aquello que sería admirable sin ninguna razón para serlo, estoy lo suficientemente dispuesto a creerle. Pero no puedo admitir sin una prueba enérgica que alguna cualidad particular de sensación sea admirable sin una razón. Pues uno se resiste demasiado a creerlo a menos que esté obligado a ello. Una cuestión fundamental como esta, independientemente de lo prácticas que puedan ser sus consecuencias, difiere enteramente de cualquier cuestión práctica ordinaria en que cualquier cosa que se acepte como buena en sí misma debe aceptarse sin compromiso.

Al decidir cualquier cuestión especial de conducta es a menudo bastante correcto permitir que se sopesen diferentes consideraciones conflictivas y que se calculen sus resultados. Pero es del todo diferente respecto a aquello que ha de ser el fin de todo esfuerzo. El objeto admirable que es admirable *per se* debe, sin duda, ser general. Todo ideal es más o menos general. Puede ser un estado de cosas complicado. Pero debe ser un *único* ideal; debe tener *unidad*, porque es una idea, y la unidad es esencial a toda idea y a todo ideal. Los objetos de clases completamente dispares pueden, sin duda, ser admirables, porque alguna razón especial puede hacer así a cada uno de ellos. Pero cuando nos referimos al ideal de lo admirable, en sí mismo, la misma naturaleza de su ser es ser una idea precisa; y si alguien

me dice que es o bien esta o aquella o aquella otra, le digo, está claro que no tienes ni idea de lo que es precisamente. Pero un ideal debe ser capaz de ser abrazado en una idea unitaria, o no es ideal en absoluto. Por tanto, no puede haber aquí compromisos entre consideraciones diferentes. El ideal admirable no puede ser demasiado extremadamente admirable. Cuanto más completamente posea cualquier carácter que sea esencial para él, más admirable debe ser. Ahora bien, ¿a qué llevaría la doctrina de que lo que es admirable en sí mismo es una cualidad de sensación si se tomara en toda su pureza y se llevara a su último extremo, que debería ser el extremo de la admirabilidad? Equivaldría a decir que el único objeto finalmente admirable es la gratificación sin límite de un deseo, independientemente de cuál sea la naturaleza de ese deseo. Ahora bien, eso es demasiado chocante. Sería la doctrina de que todos los modos superiores de consciencia que nos son familiares en nosotros mismos, tales como el amor y la razón, sólo son buenos en tanto que favorecen a los más bajos de todos los modos de consciencia. Sería la doctrina de que este vasto universo de la Naturaleza que contemplamos con tanto temor sólo es bueno para producir una cierta cualidad de sensación. Ciertamente, debo ser excusado por no admitir esa doctrina a menos que se pruebe con la mayor evidencia. Entonces, ¿qué prueba hay de que es verdadera? La única razón para ello que he sido capaz de encontrar es que la *gratificación*, el *placer*, es el único resultado concebible que se satisface consigo mismo. Y por tanto, puesto que estamos buscando aquello que es *bueno y admirable* sin ninguna razón más allá de sí mismo, el *placer*, la *bienaventuranza*, es el único objeto que puede satisfacer las condiciones. Este es un argumento respetable. Merece consideración. Su premisa, que el *placer* es el único resultado concebible que es perfectamente auto-satisfecho, debe concederse. Sólo que, en estos días de ideas evolutivas que pueden retrotraerse hasta la Revolución Francesa como su instigadora, y todavía más atrás hasta el experimento de Galileo en la torre inclinada de Pisa, y todavía más aún hasta todas las medidas tomadas por Lutero e incluso por Robert de Lincoln en contra de los intentos de obligar a la Razón humana a algunas prescripciones fijadas de antemano, en estos días, digo, cuando esas ideas de progreso y crecimiento han crecido tanto ellas mismas como para ocupar nuestras mentes como ahora hacen, ¿cómo puede esperarse que permitamos que pase la suposición de que lo admirable en sí mismo es un resultado inmóvil? La explicación de la circunstancia de que el único resultado que es satisfecho consigo mismo es una cualidad de sensación es que la razón siempre mira hacia un futuro interminable y espera sin fin mejorar sus resultados. Consideremos por un momento qué es realmente la Razón, hasta donde podemos concebirla hoy. No me refiero a la facultad del hombre que se llama así por su encarnar en alguna medida la Razón, o ????, como algo que se manifiesta a sí mismo en la mente, en la historia del desarrollo de la mente y en la naturaleza. ¿Qué es esa Razón? En primer lugar es algo que nunca puede haber sido completamente encarnado. La más insignificante de las ideas generales implica siempre predicciones condicionales o requiere para que se complete que los eventos lleguen a pasar, y todo lo que alguna vez puede llegar a pasar no llega a cumplir completamente sus requisitos. Un pequeño ejemplo servirá para ilustrar lo que estoy diciendo. Tomemos un término general cualquiera. Digo de una piedra que es *dura*. Eso significa que en tanto que la piedra permanece dura, todo ensayo de rayarla mediante la presión moderada de un cuchillo fallará seguro. Llamar a la piedra *dura* es predecir que, sin importar lo a menudo que intentes el experimento, fallará cada vez, que una serie innumerable de predicciones condicionales está implicada en ese humilde adjetivo. Cualquier cosa que pueda haberse hecho no empezará a agotar su significado. Al mismo tiempo, el ser mismo de lo General, de la Razón, es de tal modo que ese ser *consiste* en el actual gobernar eventos de la Razón. Supongamos que se ha hecho un trozo de carborundo y que posteriormente se ha disuelto en agua regia sin que nadie en ningún

momento, hasta donde yo sé, haya intentado alguna vez rayarlo con un cuchillo. Sin duda, puedo tener buenas razones, a pesar de todo, para llamarlo duro, porque haya ocurrido algún hecho actual tal que la Razón me obligue a llamarlo así, y sólo puede formarse una idea general de todos los hechos relativos a eso si lo llamo así. En este caso, mi llamarlo duro es un evento actual que está gobernado por esa ley de la dureza del trozo de carborundo. Pero si al decir que el trozo de carborundo era duro no se significara ningún hecho actual, la palabra duro no tendría el menor significado al aplicársele. El mismo ser de lo General, de la Razón, *consiste* en que gobierna eventos individuales. Así que, entonces, la esencia de la Razón es tal que su ser nunca puede haber sido completamente perfeccionado. Siempre debe estar en un estado de incipiente, de crecimiento. Es como el carácter de un hombre, que consiste en las ideas que concebirá y en los esfuerzos que realizará, y que sólo desarrolla a medida que surgen las ocasiones. Sin embargo, ningún hijo de Adán ha manifestado nunca completamente lo que había en él. De modo que, entonces, el desarrollo de la Razón requiere como una parte de él la ocurrencia de más eventos individuales de los que alguna vez pueden ocurrir. Requiere también todo el colorido de todas las cualidades de sensación, incluyendo al placer en su lugar apropiado entre el resto. Este desarrollo de la Razón consiste, como observarán, en encarnación, esto es, en manifestación. La creación del universo, que no tuvo lugar durante una cierta semana atareada en el año 4004 a.d. de C. sino que está sucediendo hoy y nunca estará acabada, es este mismo desarrollo de la Razón. No veo cómo alguien puede tener un ideal más satisfactorio de lo admirable que el desarrollo de la Razón así entendido. La única cosa cuya admirabilidad no es debida a una Razón ulterior es la Razón en sí misma comprendida en toda su plenitud, en tanto que nosotros podemos abarcarla. Bajo esta concepción, el ideal de conducta será ejecutar nuestra pequeña función en la operación de la creación echando una mano para volver el mundo más razonable en la medida en que, como se dice coloquialmente, “depende de nosotros” hacerlo. En lógica se observará que el conocimiento es razonabilidad, y el ideal de razonamiento será seguir tales métodos que desarrollen el conocimiento de forma más rápida. La logicidad del juicio de que una piedra no puede ser al mismo tiempo dura y no dura no consiste, como Sigwart y otros lógicos alemanes dicen, en que satisfaga nuestra *sensación de logicidad*, sino que consiste en su ser verdadero, pues todo lo que es verdadero es lógico, lo sepamos o no. Pero sabemos que esto es verdadero, no en absoluto por medio de ninguna sensación peculiar que provoque en nosotros –podríamos argumentar a partir de esa sensación, es verdad, pero cualquier sensación puede estropearse–, y lo sabemos de forma mucho más cierta a partir de esto, que cuando decimos que es verdad que “una piedra es al mismo tiempo dura y no dura” de lo que estamos hablando no es de qué interpretación podría atribuir alguien a esa afirmación, sino de lo que *entendemos* por ella. Ahora bien, lo que entendemos por “no” es “toda proposición sería verdadera si fuera”. Por “no dura” entendemos “toda proposición sería verdadera si fuera dura”. De modo que decir que “una piedra es al mismo tiempo dura y no dura” es decir que si es dura toda proposición es verdadera, y es dura. En consecuencia esto sería afirmar que toda proposición es verdadera, una posición super-hegeliana que niega directamente la distinción de verdad y falsedad que, estamos plenamente convencidos, existe.

Recientemente ha aparecido un pequeño libro de Victoria Lady Welby titulado *What is Meaning?* El libro tiene diversos méritos, entre ellos el de mostrar que hay tres modos de significar. Pero su mejor característica es que da en el blanco de la cuestión, ¿qué es el significado? Una palabra tiene significado para nosotros en tanto que somos capaces de usarla al comunicar nuestro conocimiento a otros y al obtener el conocimiento que esos otros buscan comunicarnos. Ese es el grado inferior de significado. El

significado de una palabra es de forma más completa la suma total de todas las predicciones condicionales de las que la persona que la usa *pretende* hacerse responsable o pretende negar. Esa *intención* consciente o casi-consciente al usar la palabra es el segundo grado del significado. Pero, además de las consecuencias a las que se entrega la persona que acepta una palabra a sabiendas, hay un vasto océano de consecuencias imprevistas que la aceptación de la palabra está destinada a producir, no meramente consecuencias de conocimiento, sino quizás revoluciones de la sociedad. Uno no puede decir qué poder puede haber en una palabra o en una frase para cambiar la faz de la tierra, y la suma de esas consecuencias constituye el tercer grado del significado.

Consideremos ahora qué debería abrazar la ciencia de la lógica. Aunque cualquier cosa que sea verdadera es lógica sepamos que es así o no, sin embargo es evidente que la lógica no puede abrazar todo el conocimiento humano. El lógico trata de asumir una actitud como si, en tanto lógico, no tuviera información en absoluto excepto la que todo el mundo debe tener para razonar. Esto, sin embargo, no es exactamente posible. No hay una esfera exactamente definida del conocimiento tal que todo el mundo que razone deba poseerla completa y no necesite saber nada más. Pero el lógico supone que el significado del lenguaje es bien conocido entre él mismo y la persona a la que está impartiendo su doctrina, aunque ese significado puede no ser analizado y todos sus elementos no ser distintamente reconocidos, pero no se conoce ningún otro hecho. Por supuesto algunos otros deben conocerse, pero se dejan fuera de consideración.

El propósito último del lógico es desarrollar la teoría de cómo avanza el conocimiento. Así como hay una teoría química de la tintura que no es exactamente el arte de teñir, y hay una teoría de la termodinámica que es bastante diferente del arte de construir máquinas de vapor, así, la Metodéutica, que es el último objetivo del estudio lógico, es la teoría del avance del conocimiento de todas clases. Pero esa teoría no es posible hasta que el lógico haya examinado primero todos los modos elementales diferentes de alcanzar la verdad y especialmente todas las clases diferentes de argumentos, y haya estudiado sus propiedades hasta donde esas propiedades conciernen al poder de los argumentos como conduciendo a la verdad. Esta parte de la lógica se llama *Crítica*. Pero antes de que sea posible iniciar esta tarea de una forma racional, lo primero que es necesario es examinar rigurosamente todas las formas en las que puede expresarse el pensamiento. Pues en tanto que el pensamiento no tiene ser excepto hasta donde es encarnado, y puesto que la encarnación del pensamiento es un signo, la tarea del crítico lógico no puede emprenderse hasta que la completa estructura de los signos, especialmente de los signos generales, se haya investigado rigurosamente. Esto es sustancialmente reconocido por los lógicos de todas las escuelas. Pero las diferentes escuelas conciben la tarea de forma muy diferente. Muchos lógicos conciben que la investigación excava ampliamente en la psicología, que depende de lo que ha sido observado sobre la mente humana, y no sería necesariamente verdadero para otras mentes. Mucho de lo que dicen es incuestionablemente falso de muchas razas de la humanidad. Pero yo, por mi parte, considero poco una lógica que no sea válida para todas las mentes, ya que la logicidad de un argumento dado, como he dicho, no depende de cómo pensemos ese argumento, sino de cuál sea la verdad. Otros lógicos, proponiéndose evitar cualquier contacto con la psicología, hasta donde sea posible, piensan que esta primera rama de la lógica debe relacionarse con la posibilidad del conocimiento del mundo real y con el sentido en que es verdadero que el mundo real puede ser conocido. Esta rama de la filosofía, llamada epistemología, o *Erkenntnislehre*, es por necesidad ampliamente metafísica. Pero yo, por mi parte, no puedo asentir ni por un instante a la proposición de basar la lógica en la metafísica, ya

que estoy completamente de acuerdo con Aristóteles, Duns Escoto, Kant y los más profundos metafísicos en que, por el contrario, la metafísica no puede tener una base segura excepto aquella que la ciencia de la lógica le proporciona. Por tanto tomo una posición bastante similar a la de los lógicos ingleses, comenzando por el mismo Escoto, en relación a esta parte introductoria de la lógica como sólo un análisis de qué clases de signos son absolutamente esenciales para que se encarne el pensamiento. La llamo, siguiendo a Escoto, *Gramática Especulativa*. Estoy plenamente de acuerdo, sin embargo con una parte de la escuela inglesa –una escuela que puedo observar que tiene ahora un seguimiento científico grande y muy influyente en Alemania– estoy de acuerdo, digo, con una parte de esa escuela sin entrar por ello en un conflicto positivo con las otras, en pensar que esa Gramática Especulativa no debería confinar sus estudios a esos signos convencionales de los que se compone el lenguaje, sino que haría bien en ampliar su campo de interés para tomar en consideración también clases de signos que, sin ser convencionales, no son de la naturaleza del lenguaje. De hecho, como punto teórico, soy de la opinión de que no deberíamos limitarnos a los signos sino que deberíamos tener en cuenta ciertos objetos más o menos análogos a los signos. En la práctica, sin embargo, he prestado poca atención a esos cuasi-signos.

De este modo hay, en mi visión de la cuestión, tres ramas de la lógica: Gramática Especulativa, Crítica y Metodéutica.